


UNIVERSIDAD ANDINA SIMON BOLIVAR
SUBSEDE ECUADOR

Universidad Andina Simón Bolívar
011430 

AREA DE LETRAS

**“TRAS LAS HUELLAS
VANGUARDISTAS DE HUGO MAYO”**

Jackelin Verdugo Cárdenas

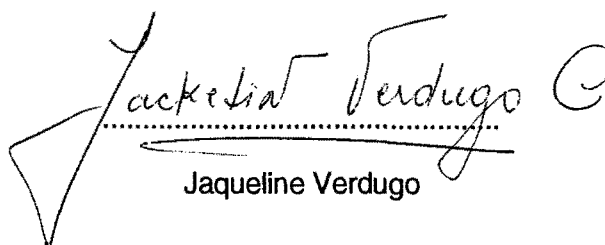
Tutor: Ms. María Augusta Vintimilla

Cuenca 1995

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magister de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autor, hasta por un período de 30 meses después de su aprobación.



Jaqueline Verdugo

Fecha: noviembre 12 de 1997

ABSTRACT

El presente trabajo: "*Tras la huellas vanguardistas de Hugo Mayo*" está estructurado por cuatro capítulos, distribuidos de la siguiente manera:

El primer capítulo contiene una aproximación al momento histórico social latinoamericano y al de el Ecuador de la década de los años veinte, periodo en el que surge y se desarrolla el movimiento vanguardista. Posteriormente, se intenta caracterizar a dicha corriente, anotando ciertas claves que sin ser exclusivas, definen el espíritu de renovación y cambio propuestas por las vanguardias.

En un segundo capítulo se presenta una panorámica general sobre el universo poético de Mayo y se propone la clasificación para dicha esfera escritural, pensada en tres momentos: 1919, 1933, 1952-1972, y de 1972 en adelante. Además, se analiza ese primer momento, al que hemos denominado de vanguardia plena, resaltando las principales esferas de su quehacer artístico. Se aborda el problema de la espacialidad poética como recurso literario, como espacio, y como tema; así mismo, se analizan las reformulaciones que el escritor realiza en el plano, léxico, sintáctico y semántico. Se destaca también, la presencia de la ironía, el humor, el problema de la desrefrencialidad en el lenguaje, del antilirismo poético, y la presencia de imagen como recurso central de su producción poética.

En el tercer capítulo se analiza el segundo momento de la periodización propuesta, esto es 1952-1972, y a partir de la selección de ciertos textos se destacan los rasgos distintivos del trabajo poético de este periodo, en donde se reliva el proceso de fusión y síntesis de los elementos nativistas y surrealistas con los cuales el poeta construye su propia versión de una metáfora americana. También se dedica momentos de la reflexión a analizar las formas como el poeta construye su sistema imaginario y a su sistema rítmico.

En el cuarto capítulo y tomando como corpus de base al poemario "*Chamarasca*", se intenta un desciframiento de los sentidos posibles que encierra ese tercer momento escritural. Se anotan como claves de este ciclo, el tratamiento particular al motivo de la muerte, la presencia de la angustia, el desconcierto que en sociedades contemporáneas como la nuestra, produce dicho personaje. Además, se intenta registrar el tratamiento que el poeta da a los elementos de la vida cotidiana, a los espacios fragmentados de la cultura y su objetivación en la poesía a través del accionar de la palabra.

DEDICATORIA

A mi madre: porque sin sus sabios consejos y su apoyo incondicional, la vida hubiera tenido otros matices.

A Daniela Y Rodrigo: Por su comprensión decidida.

A mi familia: por su apoyo perenne

AGRADECIMIENTO

Gracias a la Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Quito, por la confianza depositada y por la oportunidad brindada.

Gracias a Fernando Balseca, Alicia Ortega, Alejandro Moreano, Raúl Vallejo, Iván Carvajal, y a todos y cada uno de los profesores que durante el periodo 1995-1997 impartieron sabios conocimientos, y sembraron inquietudes que aún hoy, movilizan mi accionar diario.

Gracias, a todos y cada uno de los compañeros de la Maestría, por esos momentos de reflexión y esparcimiento.

Gracias a todas las personas que colaboraron directa o indirectamente con la elaboración del presente trabajo.

Y, un gracias especial, para María Augusta Vintimilla, por su dirección oportuna, por sus consejos sabios, y sobre todo, por su apoyo personal.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION.....	9
-------------------	---

CAPITULO I

LAS VANGUARDIAS LITERARIAS EN AMERICA LATINA Y EL ECUADOR

1.1. Presencia y recepción	12
1.2. Claves de la tradición poética vanguardista	21
1.2.1. Ruptura y novedad	23
1.2.2. Internacionalización de los signos e identidad	26
1.2.3. Crítica, gesto y rebeldía	28
1.2.4. El lenguaje: el espacio para la renovación total	31

CAPITULO II

RENOVACION Y AUTONOMIA, LOS FUNDAMENTOS POETICOS DEL PRIMER CICLO ESCRITURAL VANGUARDISTA DE HUGO MAYO

1. Su Universo Poético.....	37
2. Giros y concreciones de una ruptura necesaria	45
3. La espacialidad poética	54
3.1. Rotulaciones e impresiones visuales	66
4. Reformulaciones en el campo léxico	69
5. Fragmentación sintáctica e interrupción del sentido	72
6. Imágenes e imaginarios	75
7. Juego Humor e Ironía: las constantes de un panorama poético crítico .	79
8. Desreferencialidad y antilirismo: relación y tono de una rebeldía absoluta	84

CAPITULO III

IMAGINACION Y MUSICALIDAD: LOS EJES DE UNA METAFORA AMERICANA

1.	Nativismo y absurdo: fusión y consolidación poética.....	89
2.	Imagen e imaginación formas de un sistema minuciosamente consolidado.....	96
3.	Humor e ironía: saber y signo de un sistema de relaciones.....	107
4.	El sistema rítmico: juegos tonos y movimientos	112

CAPITULO IV

De LA COTIDIANIDAD A LAS ESENCIAS

4.1.	A manera de Introducción.....	127
4.2.	De la premonición de la muerte a la persistencia de las esencias	132
4.3.	De los fragmentos de la vida cotidiana a la estructuración de los conceptos.....	149
4.4.	De la síntesis a la elipsis y la potenciación del vacío significativo	156

BIBLIOGRAFIA.....	163
-------------------	-----

ANEXOS.

INTRODUCCION

El surgimiento de la literatura de vanguardia en América Latina se realiza en forma múltiple dejando entrever brotes simultáneos en las distintas ciudades del continente como expresión de ese nuevo espíritu que se estaba gestando.

Las vanguardias habitan espacios en donde entran en relación y dialogan manifestaciones diversas de un proyecto histórico-cultural que a nivel nacional era la expresión de un movimiento minoritario, pero que a nivel continental, obedecía a un impulso común del que eran partícipes los distintos países.

Las vanguardias latinoamericanas germinan en un amplio proceso social, se trata de un tiempo histórico en donde conviven y se enfrentan, por un lado, el prestigio de los modelos metropolitanos y por otro, los modelos latinoamericanos que propugnaban una identidad originaria y original.

Las vanguardias literarias de los años veinte con su espíritu renovador y siendo la expresión propia de un movimiento internacional, inician la producción literaria de nuestros días. Así, las expresiones de este movimiento lejos de ser abordadas como un pasado finito, se presentan como la base necesaria para la comprensión histórica del proceso literario que hoy en día vivimos.

Por la actualidad que cubre a los elementos poéticos presentes en los espíritus de las vanguardias es que se ha querido intentar una aproximación crítica a los postulados artísticos de esta corriente y tomar como expresión de la misma al poeta ecuatoriano Hugo Mayo, quien inició su quehacer poético en la década del veinte, pero continuó su labor escritural hasta las décadas finales del presente siglo.

El trabajo buscará realizar una lectura interpretativa de la obra poética vanguardista de Hugo Mayo, intentando vincular su obra publicada con aspectos de su vida que expliquen "la necesidad vital de expresión del poeta". Así mismo, se remontará a su génesis escritural y se buscará establecer una posible cronología de su obra. Con este proceso se tratará de construir una senda lo más precisa posible de los núcleos vertebradores de su creación artística y de los distintos sentidos que en las diversas etapas de su quehacer poética se construyen.

Miguel Augusto Egas ha transitado por las esferas de la poesía ecuatoriana bajo el signo del anonimato y su ausencia ha significado también un vacío irremplazable dentro de la tradición ecuatoriana, de ahí la necesidad de abordar su universo poético e intentar su desciframiento. Muchas de las claves que encontremos en los textos explicarían, en buena medida, el quehacer literario y artístico de la poesía contemporánea en el Ecuador.

Ejercitar una lectura interpretativa de cualquier tipo de discurso supone asumir un puesto de observación concreto es reconocer que la fijación de la mirada sobre un objeto-signo permitirá que los sentidos y las formas se develen al lector, alcanzando así su desciframiento. Se trata en realidad de un preguntarse por los sentidos en poesía.

Estos sentidos trabajan en una doble dirección: la de su producción, y la de su consumo; pero a la vez, ambas están sujetas a la productividad específica de sus lenguajes y a las leyes de su escritura poética, razón por la cual, escapan a las distintas tendencias que buscan la formalización de dichos significados. Exigen, entonces, una actividad especial de búsqueda de esos sentidos.

CAPITULO I

CAPITULO I

LAS VANGUARDIAS LITERARIAS EN AMERICA LATINA Y EL ECUADOR

1.1. Presencia y recepción

Hablar de Vanguardias en América Latina supone, sin duda, ubicarnos en ese momento de cambio en que el sistema literario de la modernidad (modernismo) es sustituido por el sistema literario de la contemporaneidad (vanguardias).

El Modernismo que había propiciado una renovación decidida de la lengua española y abierto la exploración a las posibilidades del castellano en sus hablas y en sus registros; y además, había iniciado la travesía de la literatura hispanoamericana hacia la contemporaneidad, pero no desde la tendencia de la imitación de formas, temas y elementos provenientes del movimiento cultural europeo; sino desde la comprensión de sus signos, había entrado en un nivel de estancamiento. Su ciclo avisoraba su fin y se hacía necesario, siguiendo a Octavio Paz, una ruptura y, por consiguiente, la instauración de una nueva tradición.

Debió esperarse a que los cambios que articulaban la "gran crisis universal" (1914-1917), en Europa, legitimaran en el Continente Americano el surgimiento de un espíritu de cuestionamiento, cuyas inquietudes renovadoras abogaban por una ruptura de la tradición artística del pasado y que intentaban la consolidación de una expresión propia con formas y con sensibilidades estéticas nuevas, en contacto directo con los procesos de modernización de los estados nacionales.

La crisis del sistema económico mundial que se encuentra en las raíces de esta guerra, afectó también a los países latinoamericanos, para los cuales la nueva situación se traduce en un cambio, en el modo de inserción del conjunto a la economía mundial que se reorganiza después del conflicto; en el plano interno se vive un proceso de reajuste estructural que altera la anterior correlación de las fuerzas económicas y sociales de cada una de las naciones.¹

América Latina no había roto definitivamente sus conexiones históricas y culturales con su pasado colonial y, más aún con la condición de dependencia, ahora del imperio norteamericano en penetración asidua y violenta, sin embargo, el proceso de acumulación del capital latente en las esferas socio-económicas en el mundo le exigían integrara los modelos en vigencia al desarrollo y a la configuración de sus espacios nacionales. A nuestra heterogeneidad cultural, las condiciones de dependencia y subdesarrollo contribuyeron para la presencia de fisonomías distintas y disímiles en el proceso de modernización.

Además, como consecuencia de la incorporación de las naciones latinoamericanas al capitalismo mundial, otro proceso se integra al desarrollo y a la estructuración de sus culturas y de sus sistemas sociales. La revolución en las comunicaciones se erige

¹ Osorio Nelson, *El futurismo y las vanguardias en América Latina*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1982, p. 9.

como el instrumento idóneo para alcanzar el progreso social y económico ofrecidos por la modernidad. Así, los mass medias, en especial, la telegrafía, junto con la multiplicidad tipográfica, el auge del ferrocarril, la aviación serían los componentes que definirán a las naciones como modernas.

De esta manera, alcanzar la modernidad y la modernización de sus espacios era uno de los ideales básicos de las sociedades latinoamericanas en las primeras décadas del presente siglo. En las proyecciones de lo moderno "lo sucesivo deja lugar a lo simultáneo, el espacio histórico es sustituido por la geografía; la diacronía por la sincronía y la tradición por el instante".²

Son años de cuestionamiento y de crítica al poder político y económico ejercido por las oligarquías agrarias; es además, el momento de su relativo desplazamiento; se vive un crecimiento urbano inusitado, las capas medias y populares alcanzan un fortalecimiento decidido de sus propuestas y desarrollan organizaciones políticas sindicales y clasistas; en el plano cultural, la Reforma Universitaria (Córdoba 1918), se inscribe como la marca decidida de los aires de renovación que recorren presurosos por América Latina.

El arte, por su parte, debía asumir dicho compromiso y revelar en sus textos un conjunto renovado de relaciones que los nuevos procesos sociales instauraban:

El discurso del arte en su asimilación privilegiada de las transformaciones del universo simbólico no podía dejar de textualizar las nuevas relaciones del hombre consigo mismo y del hombre con el mundo; con lo cual establecerían la

² Pizarro Ana, *Sobre Huidobro y las Vanguardias*, Ed. Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados, Chile, 1994, p. 13.

nueva conformación del universo humano y el anhelo de cosmopolitismo, fenómenos provenientes de la tecnología y de la guerra europea.³

El momento cultural hispanoamericano en el que surgen las vanguardias reclamaba por todos los medios una insurrección definitiva frente a un proyecto cultural que por artificioso había perdido contacto con la historia y con la vida.

Los escritores latinoamericanos de la época que se enfrentaban con la necesidad imperiosa de una renovación radical en el lenguaje y de un rompimiento definitivo con los postulados de la estética modernista en su fase epigonal, se adhirieron con simpatía a las distintas propuestas, tanto teóricas como formales, de las vanguardias europeas. Pero, esa adhesión adquirió en territorios hispanoamericanos motivaciones propias de las prácticas cotidianas y de las historias particulares que enfrentaban nuestras sociedades.

Los aportes de las vanguardias europeas: bidimensionalidad, competencia de planos, simultaneísmo; propuestos por el cubismo; la exaltación de la velocidad, la técnica y la violencia; el rechazo al irracionalismo académico, al retoricismo romántico simbolista; la renovación temática, la supresión de las mayúsculas, de los signos de puntuación, la incorporación de elementos gráficos y visuales, propuestos por el futurismo; la importancia de fusionar arte-vida, el gesto de rebeldía contra el sentido común, la noción de autonomía del arte, la libertad para la creación en todos los órdenes, propuestos por el dadaísmo; la escritura automática, la presencia del azar, del mundo de los sueños, de la imaginación como eje central de las producciones artísticas, propuestos por el surrealismo, y muchas otras características presentadas por los múltiples "ismos" se fueron sucediendo alternativamente o a la vez, como los

³ Op. Cit. p. 14.

lineamientos decididos de una cultura y de un arte europeos que vivían uno de sus mejores momentos: el avant garde.

Las corrientes vanguardistas sustituyen a la metafísica contemplativa de la cultura pasadista, asentada en símbolos y en valores sobrenaturales, exotistas y evasivos, por una nueva concepción del mundo marcada por la vitalidad, la sensualidad y el goce del universo por medio de los sentidos.

El proyecto vanguardista que diera sus pasos iniciales en el plano estético extendería a los dominios de su acción a las esferas de lo social y económico; así, su ataque incluirá un rechazo al statu quo en vigencia; a la cultura literaria presente, pero buscará también establecer un proyecto transformador de la sociedad, en donde el escritor presente una visión crítica de las instituciones y academias que fomentaban el gusto por lo anquilosado y estático.

El proceso de cuestionamiento crítico del modernismo -entendido como código literario dominante-, que primero se manifiesta como búsqueda en su interior mismo y luego- sobre todo a partir de la posguerra- se convierte en un profundo esfuerzo de renovación literaria y artística que da otra dimensión a esos esbozos, puede y debe considerarse como parte integral de ese momento de agitación, de movilidad y reajuste que, hemos dicho, afecta a todos los planos de la vida económica, social, política y cultural del Continente y es que, a su vez se articula al proceso general que vive el mundo en esos años.⁴

En el terreno de la literatura, las vanguardias se manifiestan a través de la acción renovadora que la iniciara Vicente Huidobro; los caminos se revelaban sin límites

⁴ Osorio Nelson, *El futurismo y las vanguardias en América Latina*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1982, p. 10.

para la experimentación y búsqueda lingüística, formal y temática. El eje que movería su accionar se centraba en la fusión enriquecedora entre las experiencias de su vida en Europa y su participación decidida en los movimientos vanguardistas de esa parte del mundo y el conocimiento de la realidad latinoamericana. Pretendía la instauración de un proyecto propio: destruir para, a partir de la nada, crear nuevas formas de expresión del mundo y de la vida, y, desde estas locaciones con conocimiento cabal del medio, hablarle a la cultura universal.

Se trata de un momento en donde la cultura latinoamericana rompe la asincronía, deja de ir a la zaga de los modelos culturales europeos para situarse al inicio de las voces que van surgiendo en el Continente Viejo. Es el momento como dijo tan hermosamente Angel Rama en que se pone a la hora los relojes trasatlánticos.⁵

Se trata, pues, de un puente que le ha permitido al artista latinoamericano conocer al Otro europeo para en el enfrentamiento conocerse y reconocerse.

Huidobro con su afán de innovación y experimentación, Borges con su deseo de incorporar al lenguaje imágenes más elocuentes y sugestivas, Vallejo y su exploración de las distintas posibilidades del abandono del hombre para revelar una discursividad poética en donde la vitalidad y el dolor se manifiestan como la expresión de una colectividad, que, bajo el signo de la vanguardia, circularon en América Latina en las primeras décadas del presente siglo.

El Ecuador, en este periodo, se caracteriza por la presencia de una doble necesidad; por un lado, la de completar un proyecto de reformas que el liberalismo anticlerical de

⁵ Pizarro Ana, *Sobre Huidobro y las Vanguardias*, Ed. Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados, Chile, 1944, p. 15.

Eloy Alfaro lo había iniciado, hacia 1895; pero, que la negligencia y la incapacidad de la oligarquía feudal había truncado. Y, por otro, la necesidad de integrarse activamente a una modernidad y a una modernización que Europa como modelo y epicentro cultural, así lo exigía.

El proceso de modernización del país veía serias dificultades para instaurarse, por cuanto, atravesaba por una encrucijada política y social marcada por la bancarrota económica y en donde la emergencia de nuevas clases sociales ahondaban las preocupaciones ideológicas por lo autóctono, por lo nacional, por la identidad. En este contexto, el proceso se desarrollaba lentamente, incipientemente. Así lo reconocía en uno de sus artículos, el diario *El Comercio*: "Guayaquil presenta el aspecto de una ciudad moderna (...) Quito es una ciudad histórica (...). Los días de permanencia en el Ecuador ofrecía todo el aspecto de un pueblo en el despertar de sus energías".⁶

Estamos entonces frente a un estado caótico con un desarrollo tecnológico en su etapa inicial, monoprodutor, que vivía de las importaciones, que no creaba, ni producía artículos para las exportaciones. Incapaz de generar por sí mismo una modernización activa, y, a la par, con los demás centros de desarrollo latinoamericano. Se trata de una situación violenta enfrascada en la lucha por el poder.

En este marco histórico, los aires de renovación y cambio calarían profundamente en un poeta: Hugo Mayo, quien motivado por la actualidad de Latinoamérica y del mundo decidió emprender una aventura, un proceso de renovación en el campo estético y artístico de la época.

⁶ *El Comercio*, enero 21, 1921, p. 2.

Mayo coincidía en este momento con las propuestas del movimiento vanguardista argentino: Martín Fierro, cuando la ruptura que intenta instaurar no solo invade el terreno de lo literario, sino, que busca penetrar en el terreno del sistema cultural en general.

Pero no se trata de una ruptura única y exclusivamente estética, la ruptura vanguardista se propone incidir sobre el sistema general de una sociedad y sobre el papel básico que cada sujeto cultural desempeña al interior de dicha sociedad. En suma, todas las modalidades de la organización material o ideológica de la producción artística son afectados por la vanguardia. Pero antes de ser afectados, la hacen posible, dirá Beatriz Sarlo al analizar al movimiento vanguardista argentino de la época.⁷

La década de los años veinte presenta condiciones socio-políticas-culturales específicas que propiciaron el reclamo de intelectuales y pensadores modernos y que abogaron por una cultura menos colonial y más sensible a las repercusiones cosmopolitas que se hallaban latentes y en auge en el mundo cultural y social de la época. Esas condiciones socio-culturales afirman María Augusta Vintimilla y Cecilia Suárez se dieron "cuando la cultura dominante ecuatoriana había entrado en su más profunda crisis; esta permite un replanteamiento completo de su ser y su porvenir, de sus contenidos y carácter y cuando la cultura y el arte vivían uno de sus mejores momentos: las vanguardias".⁸

La vanguardia en el Ecuador surgió por la presencia mayoritaria de una ilustrada pequeña burguesía, formada bajo los principios del laicismo y el humanismo liberales,

⁷ Sarlo Beatriz, *Vanguardia y criollismo*, en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Latinoamericana Editores, Año VIII, Nº. 15, Perú, 1992, pp. 38-70.

⁸ Vintimilla María Augusta y Suárez Cecilia, *Los movimientos culturales en el Ecuador: 1922-1944*, Inédito, Universidad de Cuenca, 1992, p. 134.

capaces de organizar elementos ideológicos, éticos, estéticos y políticos y con ellos construir un proyecto histórico que, si bien aparecía con rasgos imprecisos, daría cuenta de los acontecimientos sociales de la época y que definirían la participación de Hugo Mayo como el promotor de la consigna de lo nuevo y que marcharía decidido tras la reforma, la ruptura y el cambio del canon vigente.

En la renovación de los temas, de las formas literarias, en el tratamiento del lenguaje, en la expresión de una sensibilidad especial, en la importancia de la intensidad vital, se asentaría las posibilidades de una cultura que intentaba revelar las condiciones sociales nuevas, que reclamaba espacios, espontaneidad y autenticidad para expresar las transformaciones del hombre del presente siglo. Este grupo reducido de militantes artísticos cuestionaron la estética y el poder feudales; desterraron ídolos, echaron por tierra mitos y tabúes para erigirse como portaestandartes de una cultura moderna menos colonial y más al día con las manifestaciones de la vida.

La aparición de Hugo Mayo en la esfera de la poesía ecuatoriana permitió que, en el campo intelectual⁹ del país surgiera una modalidad de ruptura estéticamente moderna: la vanguardia. Su accionar de pionero y aparentemente de único representante de esta generación permitiría concretizar ese deseo de renovación y cambio que circulaba en Latinoamérica.

Su presencia en la escena literaria ecuatoriana marca una de las rupturas más violentas dentro de la tradición poética ecuatoriana. Después de él, "la poesía seguirá su camino; nunca quieta, se mirará críticamente para cambiar de curso,

⁹ La categoría de "campo intelectual" la concibe Pierre Bourdieu cuando la define como un campo magnético constituido por un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado de tiempo." En *Campo Intelectual y Proyecto Creador*, p. 135.

alimentarse de otros lenguajes, crecer, pero sin sobresaltos, sin declararse la guerra a sí misma por su propio pasado"¹⁰, dirá Jorge Enrique Adoum.

1.2. Claves de la tradición poética vanguardista

La coyuntura histórica que permite el surgimiento de las corrientes vanguardistas en Hispanoamérica es vivida como la crisis y la decadencia del orden anterior. El sujeto lírico de las corrientes literarias de la época mantuvo como eje de su expresión el deseo de la conformación de un nuevo espacio habitable para el hombre y que responda a una sensibilidad más contemporánea, en la cual los temas, los lenguajes, los motivos, los sentidos constituyan una nueva manera de sentir, de vivir y de expresarlos.

El discurso vanguardista pone de manifiesto, a través de su sintaxis y de las formas de su retórica, las contradicciones y la complejidad cultural e ideológica de los periodos de crisis. Por ello se vuelve necesario exponer algunos planteamientos centrales que atañen a la configuración del fenómeno vanguardista en América Latina.

Uno de ellos tiene que ver con el carácter de continental que asumen las vanguardias; dichas corrientes forman una totalidad en el desarrollo literario del continente. Aparece en las distintas regiones con denominaciones diferentes: ultraísmo, estridentismo, martinfierrismo, nativismo, etc.; pero, la articulación de sus respectivos discursos presentan niveles de desarrollo desigual dentro del proceso estético en conjunto. Sin embargo, cada una de las realizaciones de dicho proceso expone diferenciaciones internas.

¹⁰ Adoum Jorge Enrique, *Poesía viva ecuatoriana del siglo XX*, Ed. Grijalbo, Quito, 1990, p. 15.

Estas diferencias se articulan cuando menos en dos momentos: el primero se desarrolla en la década del veinte, "vanguardismo de primera hora", lo denominará Ana Pizarro.¹¹

Este momento se organiza en torno a la búsqueda de los elementos y de los medios que permitan una ruptura decidida de las esferas pasadistas en vigencia, pero, también, esa búsqueda intenta la instauración de un nuevo orden. Es además, el momento de la publicación de los manifiestos, de las revistas, de las proclamas, del tono burlón, antilirista, desmitificador y del proceso de desreferencialidad. Es el periodo en que Huidobro y otros llegan a América impulsados por la voz de Apollinaire y que organizarán la primera etapa del ultraísmo argentino, en cuyos espacios predomina un impacto con características históricas y literarias "lo cierto es que se trata de un momento en donde se ha alcanzado un espacio propio, que sin dejar de situarse en el ámbito general tal como se da en Europa Central, no es cubierto necesariamente por sus parámetros".¹²

Es el momento en que los vanguardismos europeos son asimilados e integrados y que en los diferentes niveles de lo literario y de lo cultural alcanzan el carácter de expresión continental, con una fisonomía propia.

Un segundo periodo cierra su ciclo hacia los años cuarenta; tomó como eje de su realización, las preocupaciones latinoamericanas. Reflexión que se hace extensiva al origen, a la concepción de las cosmogonías americanas. Es el discurso de un universo social e histórico en profunda transformación.

¹¹ Pizarro Ana, *Sobre las vanguardias en América Latina*, En Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Latinoamericana Editores, Año VIII, Nº 15, Perú, 1982, p. 109.

¹² Op. Cit., p. 110.

A partir de lo anotado se vuelve entonces necesario, definir la tradición vanguardista en sus postulados generales antes de ingresar a una de sus manifestaciones particulares, como sería la reflexión sobre Hugo Mayo y sus huellas vanguardistas dentro de la tradición poética ecuatoriana.

1.2.1. Ruptura y novedad

Uno de los rasgos centrales que mueve al espíritu vanguardista es el deseo de ruptura de los cánones estéticos modernistas, generado por la crisis económica y política que vivían las naciones latinoamericanas. El proceso dinámico de evolución económica y social, el acceso a los proyectos de modernización y urbanización que, en diferentes grados proponían las naciones, permitió a los poetas y artistas de la época avisorar el desgaste que los viejos códigos líricos y culturales sufrían y que eran incapaces de expresar la vertiginosa transformación de sus sociedades.

"Las vanguardias habían surgido como una metáfora militar, cuya presencia suponía un adelantarse a la realización diaria de la tradición en vigencia, pero no para marcar un camino sino para establecer una ruptura de todo aquello que quedaba atrás".¹³

Esta ruptura del pasado presentaba un tono de repudio hacia los distintos órdenes de la vida, en búsqueda decidida por instalar una renovación radical y sobre todo, por encontrar las expresiones que permitan caracterizar al hombre latinoamericano como diferente. María Augusta Vintimilla afirma que llegar a ser diferente significa: "dejar de ser lo que habíamos sido hasta entonces, quebrar los lazos que nos unían al pasado, afirmar nuestra diferencia, la otra edad con respecto de Europa".¹⁴

¹³ Jitrik Noé, *Notas sobre el Vanguardismo Latinoamericano*, En Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Latinoamericana editores, Año VIII, No 15, Perú, 1982, p. 17 y ss.

¹⁴ Vintimilla María Augusta, *Magia, Erotismo y Lenguaje: las zonas sagradas en la poética de Efraín Jara*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1996, p. 12.

La negación del pasado y la búsqueda de la diferencia corren paralelas al desarrollo de los modernos medios de producción y de consumo, pero, sobre todo, con aquella ideología progresista que había nacido como producto de la revolución industrial.

Romper las estructuras pasadistas y erigirse como nuevo en América Latina requería superar nuestra condición de colonial, por un lado; y, por otro, asumir aquellas marcas que nuestra ubicación como cultura periférica se manifestaban en sus distintas realizaciones.

La instalación de la ruptura y el surgimiento de un nuevo orden requería de una estrategia, de una planificación dirigida a la consecución de una finalidad específica; necesitaba, además, de medios, de procedimientos y de tiempo concreto para su empleo. Contaba con elementos para posibilitar la estrategia: grupos definidos, actitud crítica, manifiestos y propuestas, revistas para su difusión, de actividades extraliterarias para con estos y otros elementos devastar el gusto y la estética pasadistas.

Requería también de operaciones concretas que realizaran la acción innovadora en el terreno de lo literario, esas operaciones ejecutaban sus movimientos en dos planos: la primera, la acción de destrucción, de descubrimiento de aquellos niveles, elementos, objetos que la tradición anterior había tapiñado; en el segundo momento, y, luego de la acción devastadora, debía procederse a la creación de nuevas formas verbales.

Este proceso que debía partir de cero tenía en cuenta dos perspectivas: la una la acción de la intuición y, la otra, la puesta en escena del análisis y el establecimiento de procedimientos concretos. Las dos posiciones intentaban, a través del rescate de

la sintaxis y la planificación, expresar los designios de la organización social, cultural, política y económica de las naciones latinoamericanas.

De esta manera, la ruptura vanguardista supone no solo el rompimiento del sistema poético modernista; sino, también, el derrumbamiento de todo el sistema cultural en vigencia.

La ruptura marca entonces, momentos claves para su realización: el ataque, la destrucción y la creación de un nuevo canon. Este momento final para muchos vanguardismos quedó en el terreno del deseo, por cuanto, el semantismo de las palabras impedía instaurar un momento de creación pura.

Finalmente, podría afirmarse que el proyecto vanguardista de la ruptura, descansa sobre un deseo nunca satisfecho. Noé Jitrik afirma que la metáfora, elemento retórico de recurrencia básica dentro de la tradición poética vanguardista, encubriría la carencia de la realización de ese deseo.

Entonces, no es de extrañar que la metáfora, poéticamente hablando, aparezca como el vehículo concreto, pero también idealizado -en tanto es vivida como lo que da forma y explica- y, de ahí, que se produzca una caída de metáforas, o sea una acumulación, una sobre otra. O sea, que aparezca como "riqueza" que, por cierto, encubre una carencia; la insatisfacción del deseo, su incumplimiento.¹⁵

¹⁵ Jitrik Noé, *Notas sobre el Vanguardismo Latinoamericano*, , En Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Latinoamericana Editores, año VIII, No 15, Perú, 1982, p. 20.

1.2.2. Internacionalización de los signos e identidad

La concepción de internacionalización de los procesos culturales en América Latina está vinculada con los conceptos de nación e identidad, porque solo en la medida en que las distintas regiones hispanoamericanas alcancen su constitución como naciones independientes con perfiles propios y distintos, con códigos y sistemas de expresión definidos, intentarán un diálogo con esa otra voz, con esa otra subjetividad: la europea. De aquí que, esta concepción cosmopolita se asocie directamente con la búsqueda de identidad latinoamericana. Así, "las vanguardias se gestan en un amplio proceso social, en un tiempo histórico de larga duración en donde conviven y se conflictúan: el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteada de la identidad originaria y original", dirá Alfredo Bosi ¹⁶.

En los escritos liberados de los modelos estéticos fijos e inmóviles se busca la fusión de dos órdenes; por un lado, el desarrollo y la formación de un estilo propio, personal y, por otro, el deseo de difusión universal; el empleo de un código capaz de permitirles una retórica universalmente entendida y, quizá, reconocida.

Las cosas particulares, las expresiones específicas de la cultura y de la sociedad americana deben presentarse como el medio particular de una nación definida para, en torno a ella, proponer una reflexión sobre lo universal. Lo americano: sus cosas, sus hombres, sus proyectos deben ingresar con fisonomía propia en los acontecimientos universales.

La noción de universalidad o cosmopolitismo supone la coexistencia de varios tiempos: el europeo y el americano en una mutua convivencia, en activa interrelación.

¹⁶ Bosi Alfredo, La parábola de las vanguardias latinoamericanas. En *Las vanguardias Latinoamericanas*, Jorge Schwartz, Ed. Cátedra, España, 1991, p. 20.

011430

"Las oscilaciones entre cosmopolitismo y americanismo revelan nuestra doble tentación, nuestro común espejismo: la tierra que dejamos, Europa, y la tierra que buscamos: América.¹⁷

De esta manera, la actitud, los contenidos, los signos, las palabras se internacionalizan, el idioma no es el medio de expresión de un país o de una nación aislada, limitado por fronteras y latidos específicos; es el instrumento de un espacio aéreo, de una zona geográfica amplia, pero en conexión con otras geografías u otras cosmogonías que rebasan los espacios de lo nacional.

En realidad, la clave de la concepción cosmopolita propuesta por las vanguardias está en que su presencia revela la madurez del intelectual americano y revela el reconocimiento de las incidencias que el proceso de transculturación ejerce sobre esta América Nuestra.

Asistimos, entonces a un accionar en donde América Latina se resiste a seguir ciegamente modelos; plantea un diálogo entre influjos e influencias, para comprender y ser comprendida.

El afán de universalidad, de cosmopolitismo ha sido uno de los grandes objetivos de las letras hispanoamericanas, para lo cual ha clasificado el gusto literario, ha separado al público receptor de literatura, ha creado polémicas de distinto tono, pero, sobre todo, ha sido el punto de partida para explicar el estado actual y futuro de la cultura latinoamericana.

Nuestros artistas vanguardistas: Huidobro, César Vallejo, Oswaldo de Andrade, José Carlos Mariátegui, Jorge Luis Borges, otros, conocían profundamente el futu-

¹⁷ Paz Octavio, *Los hijos del limo*, Ed. Seix Barral, España, 1984, p. 17.

rismo italiano, el ruso; el expresionismo alemán; el surrealismo francés y de ellos tomaron ese incesante deseo de experimentación y búsqueda formal y expresiva que les permitió alejarse decididamente de lo evasivo, de lo exótico, de las imágenes sonoras y musicales, y, acercarse reflexivamente a la caracterización de lo nacional o no nacional; de lo argentino, de lo brasileiro, de lo chileno, etc.

Así, llegó el momento, "en que estimulado, por el conocimiento de el otro, el artista latinoamericano se mira a sí mismo y encuentra un rostro humano, por lo tanto, universal en sus cantos y sus mitos, en las pasiones de la cotidianidad y en las figuras de la memoria".¹⁸

1.2.3. Crítica, gesto y rebeldía

"Cada página debe estallar, sea por lo serio, profundo y pesado, por el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, por la broma aplastante, por el entusiasmo de los principios o por la manera de estar impreso".¹⁹

"Dadá protesta con puños contra toda lógica, creación, memoria, arqueología, protestas y futuro".²⁰

Las dos citas anotadas nos permiten avisorar la importancia que el gesto, el tono de los discursos vanguardistas conllevan. Ese gesto que para los dadaístas debía ser una provocación frontal contra el sentido común, la moral, la ley o cualquier norma establecida, es asumido por los escritores latinoamericanos para instaurar una

¹⁸ Bosi Alfredo, *La parábola de las vanguardias latinoamericanas*, En *Las vanguardias latinoamericanas*, Ed. Cátedra, España, 1991, p. 20.

¹⁹ De Torre Guillermo, *Las Vanguardias Europeas*, Ed. Guadarrama, España, 1925 p. 28.

²⁰ Op. Cit., p. 39.

tendencia crítica a la acción poética con miras a la transformación de las estructuras culturales y estéticas en vigencia.

El tono de intransigencia, rebeldía y crítica se constituyó en una marca característica de un momento histórico que anunciaba el final de un trayecto y la instauración de otro, en donde el mundo y la vida en general debían ser aprehendidos desde una comprensión distinta, propia de la crisis y del desconcierto, en donde los panoramas que se edificaban y los espacios que se construían revelaban una nueva sensibilidad en concordancia con el momento histórico que se vivía. Los medios de expresión y los sentidos, en general, también eran invadidos por esa intolerancia, característica del momento. Al respecto, Oscar Collazos dice: "(...) en las historias de la literatura moderna no ha existido transición sin transgresión".²¹

Así mismo, ningún momento transicional de una cultura se escapa del tono furioso, provocativo que asume en su intento por abolir el pasado e instaurar una proclama irreverente para el presente y el futuro. La beligerancia ideológica, la excentricidad, la arrogancia, el desafío, la irracionalidad más desesperada, pero menos histórica, el rechazo a cualquier norma expresiva son algunas de las manifestaciones de ese gesto de rebeldía y crítica desaforada en un primer momento. En este escenario, el deslumbramiento de las proclamas, de los manifiestos se contagiarán de esa sensación de carencia e, inclusive, de cierto mimetismo cosmopolita.

En un segundo periodo, esta rebeldía se atenuará y permitirá la edificación de obras personales de profunda significación para el lenguaje literario contemporáneo como para el pensamiento latinoamericano de nuestros días.

²¹ Collazos Oscar, *Los vanguardismos en América Latina*, Ed. Península, México, 1987, p. 14.

La tradición vanguardista hispanoamericana se conformó a partir de una retórica agresiva, que aceptó formas diversas: desde aquellas que se empeñaron en un esfuerzo de destrucción de toda tradición estética, el mismo que pasó por el anhelo de construcción y reconstrucción de dicha retórica para representar un imaginario cultural diferente a partir de la liberación de la capacidad de la fantasía, presentes en el discurso de Huidobro, hasta la reivindicación del momento, del estallido, "explosión que dura lo que dura y luego se agota",²² del estridentismo. O los planteamientos borgianos de redescubrimiento de su ciudad natal, del lenguaje argentino y del criollismo de su primera época.

Si bien, el tono de provocación del gesto vanguardista europeo disminuyó en América Latina, por otros caminos, intentó ser el fundamento para el análisis de las estructuras culturales vigentes; buscó ser coherente con la lógica de cambio, aunque en muchas ocasiones, las manifestaciones políticas no la entendieron así.

La crítica vanguardista debe ser entendida como aquella capacidad de hacer que una estructura entre en crisis, a través del cuestionamiento de sus códigos y de los procedimientos que dicha estructura plantea como organizadores de un nuevo canon estructural y estético.

Esta crítica encuentra en los efectos que el humor, la parodia y la ironía producen sus herramientas más eficaces para denunciar un sistema que aquejaba síntomas de artificiosidad y retraso.

Este gesto recurrente en las corrientes vanguardistas de la época aboga por unos procesos capaces de proponer otros espacios para la poesía, el mundo, sus

²² Jitrik Noé, *El estridentismo en la obra de Maples Arce*, En Revista Eldorado, Buenos Aires, 1995, p. 35.

relaciones, los poetas atravesaban por circunstancias específicas que hablaban de relaciones conflictivas y que debían ser expresadas de maneras también distintas. En este sentido, el lenguaje, sus constantes y renovados juegos, la ironía, la hilaridad se convertirían en los instrumentos idóneos para abrir esos caminos de fuga que permitirán la desacralización de la poesía.

El tono de rebeldía se erige, entonces, como uno de los ejes centrales que abre el escenario de la creación poética a otras esferas, a la transgresión, a la simultaneidad, al juego verbal desafiante, a la irreverencia de toda posible expresión sublime del lenguaje.

Los diversos tonos que acompaña a la tradición poética vanguardista dependerán de la configuración que cada uno de los escritores logre. En unos casos, la crítica será ácida, y hasta mordaz; en otros, la levedad de ese tono será su consigna.

Cuando lo mordaz desaparece, el juego intenso de las palabras, de las estructuras de los recursos se potencia como los ingredientes básicos de ese espíritu crítico que ve en la ruptura con el pasado su meta inmediata.

1.2.4. El lenguaje: el espacio para la renovación total

Los lenguajes vanguardistas plantean dos interrogantes fundamentales: la primera relacionada con la acción de representación de los discursos, en cuyo caso la pregunta sería ¿cómo el discurso se representa así mismo?; y la segunda: en ¿qué medida, el lenguaje se convierte en el traductor de esa voluntad de cambio que reinaba en el ambiente?

Para resolver estas interrogantes intentó la creación de nuevas estructuras verbales capaces de engendrar términos nuevos, procedimientos significativos renovados y concibió a la creación verbal como la configuración material de objetos.

El lenguaje trabajado en todas las formas, sujeto de experimentaciones y búsquedas plantea una toma de conciencia del acto de creación y, más concretamente, una concientización de la escritura misma.

El lenguaje trabaja fundamentalmente en tres esferas de la creación poética: la experimentación del verso, la reestructuración de la sintaxis que supone la fragmentación de la frase, procedimiento que expresa una tentativa por implantar una acción yuxtapositiva de los términos, en un discurso de elementos y la presencia de un principio de montaje proveniente de la influencia que ejerciera la modernidad técnica y, más concretamente, la revolución de las comunicaciones.

Pero, además, la escritura es tratada como un instrumento cuyo eje de realización es el espacio y, por lo tanto, debe ser pensada como un factor visual, cuyos significantes, los dibujos que va creando, deben ser interpretados.

El lenguaje potenciado al máximo nivel no intenta revelar una relación directa con la realidad, ni busca ser la expresión de una emotividad personal e individual. El lenguaje es para la tradición vanguardista el instrumento de expresión de una colectividad, de un Continente que tiene mucho que decir y que, sobre todo, cuenta con los recursos para expresarla.

Así, introducen una retórica en donde las frases concebidas para el discurso y la oratoria desaparecen; el adjetivo rimbombante o grandilocuente brilla por su ausencia, descoyunta el léxico dotándole de plasticidad y movimiento. Se impuso un estilo

cinemático por la torrencial secuencia de imágenes; en otros, el tono narrativo buscaba instalar la reflexión. El punto y coma propio del estilo interminable es sustituido por el punto seguido, por tanto, sentencioso. Las palabras graves fueron reemplazadas por las esdrújulas y las vocales por las consonantes. Creían en la magia de las palabras, en su alquimia reveladora de mundos.

Los recursos tipográficos, el principio de montaje y la idea de que las palabras hay que verlas más que oír⁵las se impusieron como contribuciones a la ruptura, al cambio y a la novedad.

La libertad del verso, el culto a la imagen, la perfección y la experimentación se pusieron al servicio de lo moderno: artefactos mecánicos, velocidad, técnica, la urbe con sus rascacielos, túneles, avenidas son los organizadores de los motivos que articulará el lenguaje. Pero, así mismo, el imaginario popular, lo rural, lo indígena se apropiarán de las manifestaciones del paisaje americano de los mitos, de las historias, de los sortilegios del sujeto cultural, de la geografía de la naturaleza latinoamericana.

El verso libre, las irregularidades métricas, la fragmentación de la frase, la polivalencia, la ambigüedad, el doble sentido, los reiterativos juegos del lenguaje a través de reiteraciones, de las anáforas son algunas de las transformaciones formales que operan sobre el lenguaje.

El descoyuntamiento de la sintaxis, la exploración de las hablas excluidas del terreno poético, los dialectos populares, los registros conversacionales, los prosaísmos, la oralidad influyen en la actuación decidida de la escritura vanguardista.

La separación de la noción de la motividad personal como inspiradora del lenguaje permitió el ingreso de la palabrería del habla cotidiana. Las vanguardias propondrán que la solución no radica ni en la utilización de un lenguaje puramente cotidiano, ni de un lenguaje puramente poético. La alternativa estaría en la instauración de una literatura conversable, en donde la sinceridad, entendida como espontaneidad, permitan que el ritmo del poeta y el ritmo del lenguaje se identifiquen; en un proceso que busque autenticidad y comprensión ética con el lenguaje, y se erijan como características centrales de dicha literatura.

Lo coloquial no es una directa transposición del habla: caben en él no solo los giros corrientes del lenguaje, con sus frases hechas y sus refranes, las pausas prosaicas, los vocablos verdaderos sino también, lo literario, los cultismos y aún los tecnicismos. Lo usual y lo cotidiano del lenguaje no excluyen destellos e intenciones propias de la poesía como tal(...).

El efecto consiste no en la suma de términos de la combinación sino en el desplazamiento de una u otra: lo lírico se vuelve prosaico, lo artificial espontáneo, lo raro familiar y la invención es igualmente válida. El poema aparece como el espacio de continuas formaciones y transformaciones verbales, es él, quien confiere, o, no validez poética al lenguaje.²³

Por estos planteamientos, muchos críticos de las vanguardias encuentran en estos espacios la fuente inmediata de esas expresiones que años más tarde se identificarán con la denominada "antipoesía".²⁴

²³ Sucre Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Fondo de cultura Económica, México, 1984, p. 57.

²⁴ Iván Carrasco define a la Antipoesía como un tipo de poema que se lee en interrelación con otro, con el que mantiene una relación tensa y crítica provocada por el absurdo y la irrupción; puesto que su función es desacralizar la poesía, y, el mundo debe oponerse a la tradición distorsionando sus formas expresivas y empleando toda clase de elementos verbales para construir sus discursos(...). Es además, un tipo de poema escrito en oposición a textos, discursos y géneros canónicos, prestigiosos y respetados, con los cuales primero se identifica al reproducir su estructura discursiva y a los que, luego, destruye al darles forma

Las estructuras verbales y todo el aparataje regido por el lenguaje serán el escenario privilegiado para la experimentación y la ruptura. La manera como cada una de las zonas del lenguaje vanguardista sea tratado determinará los específicos estilos que esa búsqueda de la diferencia asuma América Latina.

de parodia. Así mismo, el antipoema intenta desarticular, por el ridículo, tipos de discursos, géneros literarios, valores, tópicos y elementos venerables, admirados y dignos de respeto(...). Para la antipoesía, el poema poseedor de su propia verdad, realidad extraña, inviolable y definida por el misterio y la trascendencia es rebajado en un test al carácter de un simple juego de preguntas y respuestas, sometido a la manipulación y arbitrariedad de cualquier lector...

La antipoesía se erige como un proyecto que busca representar literariamente, la imposibilidad estética de reproducir el arte tradicional en forma auténtica, es decir, la imposibilidad del poeta actual de escribir poemas según las reglas poéticas convencionales; la belleza a través del lenguaje, de los temas, de la expresión de valores; o la originalidad a través de las estructuras textuales diferentes o de vivencias nunca antes experimentado o expresada. En *"El antipoema de Parra: una escritura transgresora"*, Estudios filológicos No. 13, 1978, pp. 7-19.

CAPITULO II

CAPITULO II

RENOVACION Y AUTONOMIA, LOS FUNDAMENTOS POETICOS DEL PRIMER CICLO ESCRITURAL VANGUARDISTA DE HUGO MAYO

1. Su Universo Poético

Miguel Augusto Egas (1898-1988) es un innovador de la literatura de su tiempo (década del 20) y el principal animador de las vanguardias en el Ecuador. Figura misteriosa y legendaria que hace su aparición en la escena poética ecuatoriana, transgrediendo con sus propuestas el canon vigente: el modernismo en su fase epigonal y liberando al verso de las formas rítmicas, métricas y retóricas de los moldes para entonces ya anquilosados.

El establecimiento crítico de la obra de Hugo Mayo tropieza con una dificultad básica: no se ha realizado hasta la fecha un establecimiento preciso de sus textos, ni una cronología de los mismos. Mayo, durante los primeros años de su actividad poética, publicó muy poco en el Ecuador, y siempre en revistas y periódicos de restringida circulación, lo cual dificultó el acceso a su obra y más aún su conservación. Así mismo, no se recogió su producción poética en un volumen concreto y debió

esperarse a la década de los setenta para que amigos y simpatizantes iniciaran el rescate de su dispersa obra poética.

Una de las tantas anécdotas que circulan en torno al escritor, explica en cierta forma el por qué el autor no pone énfasis en publicar sus obras. Hacia 1921, envió un poemario a una imprenta de Guayaquil para que lo publicaran, debió llamarse "*El zaguán de aluminio*", pero por causas no precisadas: (antipatía, celos), el manuscrito desapareció. Este hecho llena al poeta de temor al sentirse inmerso en un proceso de marginación al que estaría sometido siempre; así lo expresa en una de sus participaciones orales: "Creí necesario dar a la publicidad mis primeros poemas. Pero, ¿cómo lograr la finalidad en un medio hostil a las nuevas formas líricas, desposeídas de la preceptiva de la época? ¿cómo hacer entender que la rima solo constituía el espejismo de un neoclasicismo convencional para seducir el gusto artístico de ciertos jóvenes y niñas de decadente romanticismo? Fue imposible lograr aquello e imposible también, hacer entender la finalidad de mis poemas. Solo en pequeños círculos de amigos eran leídas mis producciones; y, gracias al don de la benevolencia gustaban, naturalmente, por lo sugerentes y atractivos".¹

Juan Sadatty Saltos en un artículo publicado en el diario El Telégrafo de Guayaquil habla de una de las maneras peculiares que tenía el poeta para difundir su obra.

Siempre tuvo presente a sus amigos de todas las edades, le gustaba hacerles llegar su calor. Por el Año Nuevo sabíamos que una linda tarjeta con un poema-pensamiento de Hugo Mayo nos llegaría sin falta: "Rosadas Pascuas/Azul Año Nuevo...". "... dejad eternizar a los luceros/ jaula de niebla los encierra"... "pasó como el viento por la espalda/ y no

¹ En Rv. Cuadernos del Guayas auto de fe del poeta Miguel Augusto Egas, Guayaquil, marzo 3, 1966, Nº 20, 2da. etapa.

pudo encontrarse en el espejo/ luego caminó descalzo con zapatos/ pudo ver la distancia como un sueño(...).²

A este miedo inicial y a la difusión reducida de sus poemas deben sumarse acontecimientos de orden político y estético que le llevaron a no buscar ansiosamente la publicación de su obra en el país. Así lo dirá el poeta cuando afirma: "Los acontecimientos < de orden interno>, que dijéramos usando términos de política oficial, me obligaron a lanzar mi mensaje fuera de la órbita literaria de mi país, que sinceramente me asfixiaba. En tal virtud envié mis producciones al exterior"³. Se cita Montevideo como el país de América Latina en donde más se le nombra.⁴

Además, debe tenerse en cuenta sus convicciones artísticas; para el poeta lo importante era hacer poesía y no reflexionar o teorizar sobre lo que estaba haciendo, por ello "nunca puse un especial interés en obtener la publicación de mis libros", dirá Hugo Mayo, en la última entrevista que en vida concediera a Carlos Calderón Chico.⁵

Su afán experimental, su sensibilidad por exaltar lo nuevo, su rebeldía le convertirán en un poeta marginal, en un exiliado de las publicaciones nacionales; pero él, irreverente y tenaz, inicia un viaje a través de la palabra y el pensamiento latinoamericanos rompiendo las fronteras de la nación y del estado para acoplarse certeramente a los decires y a la praxis poética de las voces más lúcidas de América Latina.

Su proceso de creación se inicia aproximadamente hacia 1919; de datos en torno a su vida se desprende que tenía una amistad entrañable con Medardo Angel Silva, y,

² Diario El Telégrafo, abril 14, 1988, Guayaquil.

³ En Rv. Cuadernos del Guayas, *auto de fe del poeta Miguel Augusto Egas*, Guayaquil, marzo 3, de 1966, N° 20, 2da. etapa.

⁴ En Rv. Páginas Selectas, *Hugo Mayo i su significado en la vanguardia literaria de América*, Guayaquil, Abril- Mayo, 1930 N° 63.

⁵ En suplemento Semana N° 132, Guayaquil, enero 26, 1997, p. 7.

a su muerte, le dedica un poema en donde expone ya, los elementos, tanto de cosmovisión como de su retórica, que le separan de Silva. Desde esta publicación, la trayectoria poética de Hugo Mayo estará marcada por los postulados vanguardistas que instalaban su presencia a partir de las nociones de lo nuevo, la ruptura, la libertad, la autonomía del arte y más concretamente, de la poesía; la presencia de elementos cotidianos y por ese afán de cosmopolitismo que Mayo no rehusará expresar.

Este universo poético al que nos referimos incluye cronológicamente a poemas publicados en tres etapas que pueden sintetizarse: primera etapa configurada por poemas publicados entre 1919 y 1933; la segunda, por aquellos poemas que aparecen entre 1952 y 1972; se incluiría en este grupo dos poemas que "*Llegan las primeras lluvias*" aparece en 1943 y "*Mar Ancho*" en 1944; y, la tercera etapa, la conformarán todas aquellas publicaciones que han sido oficializadas por el reconocimiento de una u otra Institución y que se difunden como la obra representativa del autor. Esta última etapa incluye varias obras registradas desde 1973, fecha en que se publica un breve folleto "*El Regreso*" hasta 1992, fecha en que ve la luz "*Puño en alto*".

La clasificación que proponemos obedece a dos criterios: el primero, vinculado con la fecha en que fueron publicados los poemas en las distintas revistas del país, y la aparición de las distintos poemarios. Esos grupos comprenderían de 1919 a 1933, el primero; el segundo de 1952 a 1972; y el tercero, de 1973 a 1992.

El segundo criterio tiene que ver con la presencia de ciertos rasgos estilísticos recurrentes que caracterizan las distintas etapas propuestas: así, en la primera etapa predomina un proceso experimental presente en las distintas esferas lexical, semántica, morfosintáctica, temática que le posibilitan una movilización de las estructuras

tradicionales del verso. De esta manera, procedimientos como la espacialización, la construcción de imágenes, la fragmentación de la frase, la presencia de lo absurdo, la desreferencialidad, el juego metafórico, la ironía, el antilirismo serán algunos de los aspectos que Mayo desarrollará en su primer periodo.

En un segundo momento, destacará la consolidación de la imaginación, para lo cual fusionará elementos rurales, cotidianos, nativistas con procedimientos surrealistas, así, el mundo de los sueños, las visiones, el posicionamiento de la mirada, la instauración del absurdo irán confeccionando un mundo regido por la imaginación, el deseo y el predominio del lenguaje, no, por la participación activa de lo ético o de la lógica.

La tercera etapa en cambio, estará marcada por un proceso de búsqueda de lo conceptual, en un recorrido que se ha marcado como meta la consecución de lo esencial. Para este momento, los procedimientos de síntesis y elipsis intentarán alcanzar dicho objetivo.

Caba sin embargo, aclarar que al interior de las distintas etapas poéticas que se proponen pueden encontrarse subdivisiones. Así, por ejemplo, la primera etapa, aquella que la ubicamos entre 1919 y 1933 presenta tres momentos: un primero vinculado con la experimentación y búsqueda vanguardista; un segundo, de corte nativista; y un tercero, de poesía signada por lo social.

En el segundo periodo: 1952-1972 se podría subclasificar los poemas publicados en este periodo y agruparlos por elementos, rasgos y recursos que confeccionan poemas o de tendencia vanguardista o de tendencia postmodernista. Poemas como "*Cineo, el labrador*", o "*Sepelio del papagayo K*" estarían dentro del primer grupo anotado; mientras que "*Susurro y son de un niño*" o "*Para el agua una canción*" se ubicarían en el segundo grupo.

El tercer momento de la clasificación propuesta, de 1973 en adelante, periodo en que se se inicia un proceso de recopilación de la obra de Mayo y en el que se da a conocer, aunque de manera desordenada, el mayor número de poemas, caracterizados por la ausencia de un principio unificador.

Este trabajo se propone como objetivo central realizar una lectura interpretativa de la órbita poética vanguardista de Hugo Mayo, intentando vincular su obra publicada con aspectos de su vida que expliquen "esa necesidad vital de expresión del poeta".⁶ Pero así mismo, se remontará a su génesis y se establecerá una posible cronología anterior a los textos oficialmente constituidos. Con este intento se buscará construir una senda lo más precisa posible, en torno a la configuración de los núcleos vertebradores de su creación artística y a los posibles sentidos que, en las distintas etapas de su quehacer poético, se construyen. De este recorrido se obtendrá además, ciertas peculiaridades que nos permitan confeccionar una fisonomía del artista y determinar una ubicación concreta dentro de la tradición cultural poética ecuatoriana y latinoamericana en general.

El trabajo medular de la poética de Hugo Mayo lo realiza con y sobre el lenguaje. Lo prioritario en su creación poética, es sin duda, el trabajo sobre la palabra y sus posibilidades de expresión, los distintos procesos lúdicos y combinatorios que permiten, quizá siguiendo la línea propuesta por Mallarme para quien la poesía no se hace con ideas sino con palabras. Así, la tradición literaria ecuatoriana de la época se renueva en sus bases; con su búsqueda y experimentación moviliza el verso e introduce nuevos temas vinculados con el desarrollo de la modernidad; lo ejemplifica, el título de su tan mencionada revista "Motocicleta"; el tipo de rotulaciones; los juegos tipográficos, las renovaciones lexicales, la fragmentación sintáctica que emplea.

⁶ Op. Cit, p. 8

Pero el trabajo sobre la palabra y la disposición versal, no tendría el peso que tiene si a ellos no se sumaría esa especial actitud del discurso poético de Hugo Mayo, actitud discursiva marcada por el desafío, por la lucha para no dejarse asimilar y aniquilar por los modelos a los que seguía y que eran propios de la creación artística de la época, en Europa e Hispanoamérica.

Estamos frente a un discurso poético en búsqueda constante, en un ensayar de modelos permanente, en un ejercitar anárquico, en el tratamiento de los espacios y la disposición de los versos de sus primeros poemas, o, de esa sugerencia metafórica e imaginista y, a veces, conceptual de sus ciclos posteriores.

El trabajo con y sobre las palabras, el tono de rebeldía, la búsqueda y la experimentación integran elementos de distintas realidades: la geometría; el cosmos; el mundo de los números que irán tomando formas simbólicas, figuras que entran en contacto con el mundo de lo cotidiano, lo religioso; la multiplicidad de tiempos, lo erótico, lo esotérico que dejan al descubierto el mundo interno del poeta y revelan un proceso que intenta la expresión de su ser en el mundo por medio de la acción potenciadora y lúdica de las palabras.

Nos enfrentamos a una palabra desgarrada, fuerte, cotidiana, que se entremezcla con maestría en la forma vital del verso y que propone sentidos cargados de una sutil ironía.

Por supuesto, debemos aclarar que este trabajo y esta actitud no están presentes en toda el corpus de su obra. Pero sí lo están en un número suficiente de dicho corpus para afirmar que con ellos, Hugo Mayo, marca uno de los caminos de la renovación estética y cultural de la literatura ecuatoriana en lo que va del siglo veinte.

La subjetividad que intenta construir Hugo Mayo está ubicada en un proceso de reconstitución de la experiencia vital del hombre que supone una nueva distribución geográfica, una nueva concepción de los espacios y del cosmos, motivada por los embates de los procesos modernizadores, pero también, por una cosmovisión propia del hombre latinoamericano y ecuatoriano específicamente.

¿Cómo logra plasmar esa tarea de reconstrucción vital en el terreno de la poesía? Pues considero que sobre un principio de libertad extrema en la forma, en los referentes que a las palabras les otorga, en las asociaciones de imágenes que va construyendo, y que se vinculan con el valor trascendente del metro libre concebido al calor del ritmo interior. "Prescindir de la rima dirá el poeta, es saber andar sobre la cuerda floja sin el balancín".⁷

El espacio sobre el que trabaja lo compara con el mar, por las posibilidades inusitadas de manifestación; el instrumento, la palabra desnuda de referentes; el ejecutor, el poeta que con una gran capacidad vital y con una magnífica destreza de acróbata las irá rellenando con los significados que requerirá en la medida en que las olas de la invención avanzan. El resultado: estridentes asociaciones, imágenes insólitas que irán configurando un "mar de hallazgos metafóricos"⁸ y construyendo una subjetividad diferente, cósmica e individual a la vez.

El tono que mostrará en las distintas esferas por las que transita será de una inagotable rebeldía: innovación, desconcierto; búsqueda minuciosa al interior de su propio discurso.

⁷ En Rv. Cuadernos del Guayas, *auto de fe del poeta Miguel Augusto Egas*, Guayaquil, marzo 3, 1966, N° 20, 2da. etapa.

⁸ Op. Cit., p. 20.

Esta rebeldía no asume una actitud negativa o pesimista es, más bien, una postura existencial, lúdica, a ratos sarcástica, irónica, que aspira llegar a los orígenes mismos, retomar a la génesis de las formas o como diría Octavio Paz, a la alquimia de las palabras, de los seres y de las cosas para a partir de esta experimentación confeccionar otros espacios que den cuenta de las nuevas posibilidades expresivas de la poesía.

Pero, estaría incompleto el panorama que presentamos si no se alude al espíritu lúdico que acompaña reiterativamente a los textos poéticos de este autor. Espíritu que se carga de una dosis elevada de crítica hacia los estamentos sociales y estéticos vigentes.

El poeta juega con las palabras, se ríe con ellas, ironiza, se burla, y con este hecho, quita a la poesía ese tono solemne, trascendental, melancólico, muy propio del gusto modernista y postmodernista.

Con este juego constante, Mayo desacraliza la poesía, la pone en duda, rompe los lineamientos de la exclusividad poética y la vincula con otros tipos de lenguaje: el cinematográfico, el periodístico, el técnico, el cotidiano, etc. Introduce así, una novedad sin precedentes dentro de la tradición poética ecuatoriana.

2. Giros y concreciones de una ruptura necesaria

Este periodo está marcado por el deseo de renovación idiomática y de un cosmopolitismo que, iniciados como aportes centrales del modernismo, resultaron insuficientes para revelar un proceso de modernización que se estaba gestando en el mundo y en el arte. El tono de dicho proceso va a tener fisonomías diferentes, y, el Ecuador, pese a su incipiente proceso, va a encontrar en el trabajo de Hugo Mayo

un camino decidido para generar esa transformación y modificar sensiblemente los parámetros de lo que había sido hasta entonces la creación poética en el país.

Cabría en estos momentos preguntarse: ¿Cómo propone Mayo esa renovación? ¿Cuáles son los caminos que elige? ¿Cuáles las técnicas y los recursos que utiliza? Su eje central va a ser instalarse sobre el lenguaje y establecer un proceso revolucionario en la estética vigente. Así, frente a los castillos de Versalles, nomos, hadas, a los ambientes nocturnos, crepusculares, al dolor, a la melancolía entendidas como tragedias personales, emergerán los objetos cotidianos, las formas volumétricas, los signos matemáticos o geométricos. El lenguaje de cadencias sonoras, de formas elegantes y aristocráticas será sustituido por las formas de un lenguaje técnico, numérico, simbólico, etc. Todos los recursos posibles estarán destinados a una ruptura decidida contra aquellas formas modernistas que, de tanto repetirse, imitarse y copiarse, habían dejado de significar o se habían integrado ya al caudal de lo prosaico y sin novedad.

Para alcanzar su propósito: (insurgir contra el modernismo) pondrá en marcha todo un mecanismo de búsqueda y experimentación, que a mi manera de ver, se centra en tres campos:

El primera, reviste un trabajo minucioso sobre las palabras, un accionar que busca la "disolución del referente"⁹, entendido como un proceso que establece el distancia-

⁹ Schwartz Jorge, emplea la expresión "disolución del referente" para referirse a ese proceso brusco que instaura las vanguardias en un afán de búsqueda formal que aspira a romper decididamente la relación que establecen objeto y referencia. El principio de desreferencialidad no es una novedad americana, sin embargo, el contexto americano es otro, con especificaciones propias, que dotarán a los signos que de ellos surjan, matices peculiares y propios en la construcción de sus sentidos. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Ed. Cátedra, España, 1991, p. 13.

miento entre la palabra y el objeto que designa; convierte a las palabras en su instrumento idóneo para revelar sus inquietudes literarias y vitales.

El segundo, la actitud que imprime tanto en la construcción de su discurso poético: anárquico, rebelde, a veces incluso, violento, cuanto en el gesto personal con el que transita el poeta en su decurrir por la escena literaria del país.

El tercero, el espíritu lúdico que se obtiene del trabajo con las palabras y de la presencia de esa actitud rebelde, anárquica. Así, la trama del mundo es sustituida por la trama del lenguaje y, en este proceso, el juego verbal se convierte en un acto mágico, regido por una extrema arbitrariedad que propicia la apertura del lenguaje para establecer relaciones con diferentes esferas de la realidad. Invita al escenario de la poesía a diversos espacios, a múltiples temporalidades, las mismas que contribuyen a la proliferación de significados, y, a la ambigüedad semántica.

Estos tres aspectos están regidos por un principio central: la autonomía artística que se relaciona con la vida social, política y económica del Ecuador en la década del veinte, periodo que exigía giros y conversiones radicales, que auspiciados por un proceso de modernización que, aunque incipiente había movilizadado todo el aparato burocrático y estatal del país y que de hecho estaba construyendo una nueva forma de entender el mundo, los saberes, la sociedad, y la cultura.

El arte, por su parte, debía revelar esos cambios, y, la forma más adecuada de hacerlo era reprobando las distintas esferas del quehacer artístico: el vocabulario, la morfosintaxis, el nivel fónico y, por supuesto, la construcción de los sentidos. Pero así mismo, instalando los aportes del quehacer artístico propuestos por el dadaísmo, corriente que expresa: "la obra de arte debe ser concebida como un objeto autónomo y el lenguaje como un fin en sí mismo"; y "que lo básico era, "el Gesto, ya que este

va más allá de la expresión artística"¹⁰. Se debe anotar, sin embargo, que el acercamiento de Mayo a esta corriente no supone un seguimiento ciego a las formulaciones dadaístas, por el contrario, asistimos a una reinterpretación personal de los postulados dadaístas. El trabajo de desreferencialidad del lenguaje, la actitud frente al discurso poético asumen una forma específica de manifestación, un proceso personal en donde el autor llenará los distintos términos con los significados que vaya requiriendo dentro del decurrir concreto y específico de cada poema.

Mayo no se quedará únicamente en esta corriente, tomará otros elementos: formales (como los microgramas, la selección de segmentos estróficos, las frases sintéticas y las expresiones de una sintaxis fragmentada) de otros ismos: futurismo, ultraísmo, surrealismo, etc.

Mayo así lo entiende y lo expresa en los distintos poemas de la época, en los cuales, a través de la renovación formal, intenta revelar también la ruptura con los sistemas y modelos sociales vigentes. De esta manera, el proceso artístico, se vincula necesariamente con la vida. Instaaura una relación indisoluble entre arte-vida; entre la creación artística y la posición vital del poeta.

Los poemas de Hugo Mayo, en este sentido, son un punto de partida; pero también, un punto de llegada, en donde el presente se erige como absoluto y se convierte a la vez, en la fórmula que debe ser aplicada a la vida.

Así mismo, el gesto dadaísta, entendido como provocación al sentido común, será asumido por el autor como un rebeldía formal y vital. Este intento de unir arte y vida es asumido como la expresión de un humor sarcástico, desconcertante, como el

¹⁰ De Torre Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1965, p. 319 y ss.

deseo de mofarse de un público ingenuo y desconocedor de los cambios que se están gestando.

Este principio de libertad que se construye con la noción de la obra de arte como autónoma, supone dirigir la creación poética con los principios de una libertad creativa que no pretendía únicamente el cambio de temas, de imágenes, de léxico o de formas retóricas, sino más bien, establecer un principio capaz de negar todo el aparato creativo vigente. Entendiendo con el término "negar" un proceso de superación de elementos que por su caducidad o reiterada presencia perdieron la capacidad de expresión e impresión significativas.

"Dar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente. Este es el legado verdaderamente radical del espíritu nuevo que las vanguardias latinoamericanas transmitieron en sus respectivos contextos nacionales".¹¹

De esta manera, el principio de libertad que imprime Mayo en la creación de su obra sigue una secuencia de acciones que se inicia con la ruptura del orden estético-social en vigencia. En un segundo momento, selecciona aquellos elementos que le permiten ampliar los espacios de sentido y crear una opción renovada, propia y vital.

Si bien no crea con su actividad poética un nuevo "ismo" vanguardista, da una versión particular de la corriente. En este sentido, coincidimos con Iván Carvajal, quien al respecto afirma:

(...) Es indudable que con todo ello (los diferentes recursos de la retórica vanguardista), Mayo no propone una nueva vanguardia, un nuevo

¹¹ Bosi Alfredo, *La parábola de las vanguardias latinoamericanas*, en las Vanguardias Latinoamericanas, Jorge Schwartz, Ed. Cátedra, España, 1991, p. 17

"ismo", ni se adscribe a una de las múltiples propuestas del momento. Incorpora elementos dadaístas, futuristas, ultraistas, pero ni se adscribe de manera total a una corriente vanguardista ni proclama manifiestos.¹²

Es significativo el hecho de que Mayo escribiera un poema dedicado a Medardo Angel Silva y más concretamente a su muerte y que lo leyera el día de su entierro, esto es, 1919. Con este poema rompía definitivamente los moldes y la retórica modernista practicada por Silva.

Este poema trabaja con elementos vanguardistas: líneas poéticas conformadas a partir de procesos sintéticos, en donde la rima brilla por su ausencia y en cuyos espacios la subjetividad está construida a partir de la mezcla de elementos cotidianos provenientes de distintas esferas: quevedos, canon, avemarías, pentágonos, pirámides, etc. Esta fusión habla ya de un proceso de búsqueda y reconfiguración de los espacios poéticos, en donde el juego, el doble sentido, la ironía han sido invitados para instaurar ese necesario giro que la sociedad debía ejecutar si quería modernizar sus espacios.

Los distintos elementos que se vinculan en el poema producen una atmósfera marcada por una tendencia existencial, vital; por un tono de rebeldía y un jugar reiterativo de inusitadas proporciones. Así lo sentimos en el mencionado poema:

Ahora
el romboide de tu vida
en el lago de la muerte

¹² Carvajal Iván, *Hugo Mayo: El primer vanguardista y el poeta del silencio*, Inédito, Universidad Andina, Subsede Ecuador, 1997, p. 25.

Las paralelas de tu camino
fueron curvas cerradas

La asimilación vida-muerte en el espacio poético está representada por medio de un juego geométrico inconcluso, en donde tiene cabida lo inalcanzable, lo incomprensible, lo absurdo: los rombos, las curvas, los ángulos, junto a la vida, al lago, a la muerte, a Satán y a Baudelaire, en donde conviven sin problema el amor, el odio, la luz, la obscuridad; en donde, además, se puede hablar al mismo tiempo de amor y de revolución; de magia y de libertad; de arte y de pueblo. "Todo el mundo está allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente", dirá Noé Jitrik al analizar la obra de Maples Arce.¹³

El espacio de la poesía se ha convertido para Hugo Mayo en el lugar idóneo para dejar claro testimonio de ese proceso de cambio necesario que se está gestando.

El poema plantea un doble final: la muerte del amigo, Medardo Angel Silva; y la muerte del canon estético vigente, el modernismo.

El poema enuncia claramente la intención del artista: romper con la tradición modernista de la época y qué mejor momento que un acto público: un funeral y qué mejor oportunidad: la muerte de un poeta-amigo que había trabajado decididamente con la estética modernista.

Ya tu palabra rimada
en un cuadrado de poesía

¹³ Jitrik Noé, *El estridentismo y la obra de Maples Arce*, Eldorado, Rosario-Argentina, Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura y Cultura Argentina y Latinoamericana, Año 1, N°1, 1994, p. 35 y ss.

Domías circunferencias
azabache
en el poliedro del absurdo

Y tu pirámide
cayó en 21 pedazos
en 21 después para siempre

(...)

Expresará en otra parte del poema

Baudelaire te espera
con un pentágono
de **Fleur du mal**

La muerte del poeta está ligada a la influencia que ejerciera uno de los grandes simbolistas de la época, Baudelaire, y quien mejor que él para recibir a Silva en esa nueva trayectoria que iniciaba.

Las últimas líneas poéticas son contundentes se trata de una superación definitiva de una práctica artística, pero a la vez, es una extraña manera de despedir a un amigo. Las líneas poéticas dicen:

También
por las cotangentes
que te abandonaron
Por los cuerpos volumétricos
A tu memoria
Amén

"Cotangentes" que no alcanzaron a configurarse en el terreno poético de Silva, que le "abandonaron" dice Mayo. Por esos poemas sin formas volumétricas y por su "memoria" como amigo y como escritor, Hugo Mayo, propone un " Amén" rotundo y definitivo.

La renovación idiomática se hace presente cuando las palabras, las formas poéticas y los elementos convocados se refieren a una pluralidad de sentidos, a tiempos disímiles a esferas del accionar modernos. El deseo cosmopolita se revela cuando el proceso de ruptura no delimita fronteras ni regionales, ni nacionales; y cuando la intención del artista busca llegar de una subjetividad que afecta a la humanidad en general y no, únicamente, a la del poeta, a la de una corriente.

Esta subjetividad proveniente del deseo de cambio afectará a las esferas de una cultura cuyo proyecto intenta representar las más sentidas formas del convivir humano de un continente en un momento histórico concreto.

El trabajo sobre las palabras, el tono de rebeldía y el juego de sentidos y de formas se irán sintiendo con mayor radicalidad en los poemas que continúan la trayectoria poética de este autor.

Por las razones siguientes: el mensaje del poema, el tipo de elementos formales, el tipo de léxico, el juego comparativo vida/geometría, vida/actividad poética hemos planteado que este poema puede ser cronológicamente ubicado en 1919, fecha en que definitivamente Hugo Mayo iniciaría su recorrido por las vanguardias.

Su trayectoria poética continúa con la aparición de los poemas: "*Nocturno Celeste*", "*Bujía polar*" "*Visión de esquina*," "*El Zaguán de aluminio*" publicados hacia 1921. "*Croquis de abismo*", "*Mediodía*", "*Fluvial*," "*Cinema*," "*Oda gaseosa*", "*Alba*",

publicados hacia 1922. "*Jardín de Noviembre*", "*La Noche de las estrellas*", "*Mercado de manzanas*", "*Milagrería*" publicados hacia 1925. "*De Kadzu*", "*El Otoño de los misterios*", "*Desiree Lubowska*", "*El Farol de medianoche*", "*Polo Sur*", "*Tarde de aldea*", publicados hacia 1926. "*Trote de mar*", "*Poema sin título*", "*Poemas machos*", "*Canto al montubio*" publicados hacia 1927. "*Loa al montubio*", "*Poemas de la revolución 2*", publicados en 1928. "*Poema de la revolución 3*" publicado hacia 1929. "*Definitivamente*" "*Poema de la revolución 1*" publicados hacia 1930. "*Poema de la revolución 4*" publicado hacia 1933.

Poemas publicados entre 1919 y 1926 servirán de corpus para analizar las características vanguardistas de este primer periodo escritural de Hugo Mayo, ya que los poemas publicados entre 1926 y 1933, formarían parte de los dos grupos que hemos planteado anteriormente, y que se organizan en torno a las denominaciones de: poesía nativista y poesía social, respectivamente.

3. La espacialidad poética

El trabajo sobre la espacialidad que supone la configuración del texto poético al interior de la página y cuyo sentido de composición proviene del deseo vanguardista de interrelacionar las artes y en este caso, concretamente, vincular pintura y poesía, propone, entre otras cosas, pensar al poema como un espacio configurado para ser visto, y, solo en un segundo plano, para ser leído.

En este sentido, la espacialidad poética se convierte en un recurso formal que se manifiesta en las distintas maneras en que se distribuyen los segmentos versales y las palabras al interior de la página. Con cada movilización que se realiza en un poema subyace una intención precisa de su autor. La espacialidad como recurso

formal rompe con la linealidad y la cronología del verso, y de esta manera, convierte al poema en un espacio en donde pueden convivir fuerzas simultáneas.

En la obra poética de Mayo, este juego espacial lo encontramos, por ejemplo, en el poema "*La Oda gaseosa*", cuando ordena una de sus estrofas de la siguiente manera:

La telepatía de las calles
en un films
por \$ 0,20
en los café
de
penumbras
mientras la orquesta
en su biología
sueña
el X capítulo
del
GENESIS

También está presente este juego espacial en el poema "*Bujía polar*" cuando las estrofas del poema aparecen con espacio doble entre una y otra línea poética y entre una y otra palabra. Así:

Palúdicas
las rosas polares viudas
Llega el ritmo Ngajakh-muizi

El el poema "*Alba*" encontramos el siguiente ejemplo:

Puntos centinelas

se cierran

nostálgicos de sueños

en tanto la alegría

pasa rompiendo los cristales

de una vida en

ALPHA

Rota la linealidad y cronología de los textos por acción del juego de espacialidades, las frases, las palabras adquieren otra función; los sentidos por su parte se rompen requiriendo en este momento que el lector proponga un proceso de lecturas y relecturas que posibiliten el desciframiento de las figuras que han sido construidas por los movimientos versales, por los fragmentos sintácticos, por los espacios en blanco, por los silencios que van apareciendo en los poemas.

Dentro de este juego de movimientos y espacialidades aparecen variaciones tipográficas: tipos de letras, tipos blancos y oscuros, juego de caracteres minúsculas y mayúsculas en indistinta colocación. Así mismo, muchos de estos recursos

aparecen mezclados en negrita y en mayúscula, a más de la fragmentación del verso, en un mismo poema. Así:

Tipos de letra:

Va de prisa

el pan nuestro de cada día

(Alba)

Tonos e intensidades:

árboles como señales de algún crimen inerte

sentían la nostalgia de los días rubios

como una **paradoja de Honegger**

(El farol de medianoche)

Uso de mayúsculas en líneas poéticas completas:

Con llaneza lo llamé:

EL ZAGUAN DE ALUMINIO

(El zaguán de aluminio)

Uso de mayúsculas al inicio de distintas palabras y colocaciones diversas:

Agni en las Ondas Hertzianas

fecundiza el Sistema Planetario

Bailarinas con colorete de Ingran

Close revive en un PATE DE FOIE GRAS
para una escuela de Aviación

(Cinema)

Las Focas tienen su
DANZODROMO

(Bujía polar)

FEDALA
UN CISNE
Un cirrus
aterrizado

Una burbuja
de éter

(Visión de esquina)

Dentro de esta espacialidad como recurso formal de la poesía aparecen, números y signos aritméticos con la finalidad de producir una nueva y especial amalgama de dibujos verbales, signos sucesivos, y simultáneos tanto espacial como temporalmente que vuelven mucho más compleja la composición del texto.

La presencia de los signos aritméticos se encuentra por ejemplo en "*Oración por la muerte de Medardo Angel Silva*" cuando se refiere a "21 pedazos" o "21 después" para referirse a la edad en que se suicida el poeta. O, cuando dice: "32 recortado", para informar el calibre del arma con la que se suicida, Medardo Angel Silva.

Así también cuando expresa: a "\$0.20" de dólares por una film o cuando designa al X capítulo del Génesis o a la matrícula No 33 de la facultad de la CIRUGIA DENTAL, o a las 7 horas y 1/2 de viaje, o, el año en que publica "*Oda gaseosa*", MCMXXII. En otros poemas utilizan referencias numéricas en "*Cinema*" dice 50 dólares, a los 3/4 o 4/5 partes en que se descompone el globo terráqueo.

En un poema, sin título publicado en 1927, hablará de las "2 de la tarde y en el poema "*Milagrería*", empleará los números del 1 al 12 para separar los segmentos versales del poema.

Recorre, además, a nombres propios que son posible registrarlos en los siguientes poemas: en "*La oración por la muerte de Medardo Angel Silva*", el nombre del poeta; en "*Bujía polar*" se habla del ritmo "NgalJakh Muisi; o en "*El Zaguán de aluminio*", el nombre Slavo Nino Amonolik; en "*Mediodía*" se refiere a Copémico, a Diana; en "*Croquis de abismo*" habla de la Cordillera de los Andes; en "*Visión de esquina*" recurre a nombres de mujeres: FEDALA, ANNIE o; en "*Desiree Lubowska*" a la bailarina de este nombre.

Otra marca tipográfica que es posible encontrar en los poemas de este ciclo poético es la presencia de dedicatorias de los poemas o distintas personalidades de la época, elemento que está marcado por un tono más intenso (negrita). Así por ejemplo en el poema "Visión de Esquina", la dedicatoria dice: **A "Antonio Bellolio clínico de la línea"** o en el poema DE "KADZU", que lo dedicó: **A "Norah Large"**.

Pero la importancia de la visualización de la página está en relación directa con esa otra concepción del espacio poético como un lugar en donde convergen distintos lenguajes: el periodístico, el técnico, el arquitectónico, el cinematográfico, otros. En este sentido, no podemos obviar la importancia que tiene la presencia de los mass

medias, la variación tipográfica de los periódicos en la revolución perceptiva de la escritura y que de hecho a través de los vanguardistas llega a los terrenos de la poesía en el sentido que lo propone Marshall McLuhan: "La gran prensa, sobre todo a partir de la invención del telégrafo y de su influencia, bajo la forma de un caleidoscopio de noticias, en el estilo y la presentación de los diarios se aproxima más a la cultura oral que no es lineal sino sinestésica, táctil y simultánea".¹⁴

Así, en el poema "*Oda Gaseosa*" del cual Mayo afirma:

Así, conocido en Europa y desconocido en mi patria, publiqué dos poemas definitivamente desconcertantes...*Oda Gaseosa*, publicado en la revista *Philelia* de Cuenca, que dirigía ese poeta de grata recordación Rapha Romero y Cordero; y *Gesta 40 H. P...* Estos poemas, en necrópolis revolucionaria, dieron sepultura a los poemas que tanto gustan a lectoras de enfermizo romanticismo dieciochesco".¹⁵

Se puede notar que aparecen, sucesivamente, en el mismo espacio y en un mismo tiempo diversas realidades de lo más heterogéneas: Saturno, el Génesis, cuerpos aerométricos, el baño de la luna, el hermes de praxíteles, la cirugía dental, el thymephenol, los bars de gelatina, la nike, las estrellas, los asientos de peluquería, el farol chino, etc. Todos ellos objetos y elementos presentes en la plaza de un Universo poético distinto, semejante a la composición de una página periodística, o, de una pantalla cinematográfica.

¹⁴ De Campos Haroldo, *La superación de los lenguajes exclusivos*, En Fernández Moreno Carlos, *América Latina en su Literatura*, México, UNESCO, Siglo XXI Editores, 1984, p. 279 y ss.

¹⁵ Egas Miguel Augusto, *Auto de fe del poeta Miguel Augusto Egas*, Cuadernos del Guayas, Guayaquil, marzo 3 de 1966, Nº 20, 2da. etapa,

Este proceso de distribución, de composición y montaje determina que los distintos espacios contruidos por la poesía revelen un principio de organización consciente sustentado por el poeta. Mayo no desconoce este principio, más bien, lo experimenta constantemente generando poemas de muy diversa distribución, con marcas de espacialización definidas con elementos y hechos que fluyen y comparten el espacio de lo poético sin que tengan una relación lógica. Así, en el poema "*Cinema*", se lee:

Bajo la penumbra de Autoline
 Luca de Ila Robia en una mariposa
 aterrizo en la Galería Devamber
 El cupé Aéreo "OW"
 Sombreros femeninos en paquetes postales
 Como "Tek- pai"
 Agni en las Ondas Hertzianas
 fecundiza el sistema Planetario
 (...)

O en "*Croquis de abismo*", donde aparecen sucesivamente elementos de lo más heterogéneos, pero, al interior del poema, adquieren un hilo conductor propio, un principio de composición pensada a partir del poema y regida por una absoluta libertad:

La cabeza del gran plano
 (...)

Los aviones nocturnos
 (...)

DENTICIONES

PRETERITAS

PRESENTES

FUTURAS

El Jardín Celeste (...)

(...)

La renovación artística y literaria no podría realizarse si a esa nueva recomposición espacial no se suma, la emergencia de elementos, objetos y lenguajes promovidos por el desarrollo de la técnica, la tecnología, la ciencia, las comunicaciones y todo el aparataje socio económico-político generado por los procesos de modernización.

Los espacios poéticos revelan esta influencia y, por lo tanto, la hibridez del procedimiento empleado, en donde tras la aplicación de una técnica constructiva precisa van apareciendo simultáneamente elementos, formas, términos de la más variada procedencia.

El poema se convertirá así, "en una especie de pantalla gigante", sintética, simultánea en donde pasarán la nike, los espejos, los geroglíficos atléticos, el farol chino, el jugo pancreático, o el libro del génesis. Semejando la composición telegráfica, a la manera como lo enuncia Haroldo de Campos en la "pantalla se verán: noticias extraídas de periódicos, propagandas comerciales, fragmentos históricos, hechos mitológicos, citas, comentarios sarcásticos, todo en diálogos comprimidos en un estilo discontinuo puntillado con palabras y frases polilingües".¹⁶

En medio de tanto sin sentido, en medio de la descomposición que supone la recomposición de un espacio surgen elementos que avisan la posibilidad de

¹⁶ De Campos Haroldo, *La superación de los lenguajes exclusivos*, En Fernández Moreno Carlos, *América Latina en su Literatura*, México, UNESCO, Siglo XXI Editores, 1984, p. 279 y ss.

reformulación: las estrellas, los espejos, los telescopios, el faro, el farol, la bujía, hablan ya de ese proceso que supone un nuevo posicionamiento de la mirada, en donde lo que interesa no solo es ver al mundo con otros ojos, sino que se vuelve necesario aprehenderlo en todos sus órdenes, con otros medios y al amparo de nuevas técnicas. "Woolwortes Guilding" es posible avisarlo pero por medio y a través de nuevas formas, en donde los medios de comunicación, TV, radio y sobre todo, el periódico juega un papel preponderante.

Desvanecer la exclusividad de los espacios poéticos y de los elementos pensados como eminentemente artísticos es el fin que persigue la poesía al abrir sus espacios a la presencia de otros lenguajes. La idea del "Calidoscopio de la imagen de la TV"¹⁷ fue anunciada por la prensa popular y recogida también por el arte para incluirlos como elementos propicios para la creación artística.

El poema "*Oda Gaseosa*" no recurre a la lógica para alcanzar su composición, por el contrario, se ve aparecer al mismo tiempo: lugares diversos, objetos de realidades distintas, hechos ilógicos, espacios y juegos espaciales, insospechados:

Letras obsesionadas
en la fotografía submarina.

viajan 7 horas 1/2
en las bujías
de los vapores
como estrellas mudas

Dirá uno de los segmentos poéticos del poema, demostrando así ese juego informativo proveniente de realidades y espacios de los más diversos e inusitados.

¹⁷ Op. Cit. , p. 279 y ss.

La escritura, la fotografía, el mar, el cosmos se relacionan y adquieren caracterización precisa al interior del poema. Así, las letras están presentes, pero tienen una marca concreta la obsesión: la fotografía esta mencionada pero su especificidad radica en que es una "fotografía submarina", aparecen las estrellas pero estas son mudas.

Esta falta de un hilo lógico conductor en la construcción de este poema, podría aplicarse muy bien al análisis del resto de poemas pertenecientes a este ciclo escritural de Mayo. "*Nocturno Celeste*", "*Mediodía*", "*Cinema*", "*Fluvial*", "*Visión de esquina*" y otros. Estos poemas participan, también, de los juegos de espacialidad anotados para el poema "*Oda gaseosa*".

Un tercer componente de esa espacialidad a la que se hace referencia es la concepción de ésta como "tema" en donde se trata el mundo, las ciudades y la recomposición de las ciudades por influencia de la modernidad y sus procesos.

Hugo Mayo en la primera línea del poema, "*La Oda gaseosa*:" Saturno invita a un SYMPOSIUM" presenta al lector el motivo que va a tratar y le invita a un festín, organizado por un grupo reducido (SYMPOSIUM) en donde se tratará el tema de la creación de un universo nuevo en un paralelismo que la relaciona con la constitución de un nuevo tipo de ciudad moderna: El paralelismo se instaure cuando en una parte del poema se lee:

Nubes eterómanas
danzando
como cuerpos
aerométricos
forman los planos
de ciudades
futuras.

Además, en el poema mencionado, Mayo se refiere al capítulo X del Génesis, el mismo que plantea un principio de reorganización del mundo luego del diluvio universal, hecho que marca la instauración de un proceso fundacional del mundo a partir o por encargo de un clan específico: Noé y sus hijos "Los clanes de los hijos de Noé según sus diferentes líneas de descendientes y sus familias, después del diluvio se esparcieron por todas partes y formaron las naciones del mundo"¹⁸ dirá el capítulo X de la Biblia

La simbología de la refundación del mundo en el texto de Mayo podría ser entendida como el signo de la refundación del mundo poético, a través del trabajo de un grupo: el clan vanguardista, limitado, en el Ecuador, a la práctica activa de un solo poeta: Mayo, y, destinado a consolidar ese proceso; el instrumento para ese juego es la palabra y el espacio que ocupa esa palabra al interior de la creación poética.

De esta manera, el poema "*Oda gaseosa*" establece un paralelismo entre este principio de reformulación universal y el principio de reformulación poética que están, de hecho, ligados a la reorganización espacial de las ciudades modernas. Las luces de la gran ciudad están claramente reflejadas: "la telepatía de las casas/ las calles asfaltadas/ los bars de gelatina/ los abecedarios en desorden/ los asientos de la peluquería/ la plaza del universo/ los telescopios de mercurio, revelan un nuevo orden/ "un nuevo faro" dirá Hugo Mayo, el mismo que se vinculará directamente con la "formación de los planos" de las ciudades futuras.

En realidad, el canto a la gran ciudad que se construye aparece entre gases y humo, precisamente, a la manera de una revelación espectacular como lo propone el poema "*Oda gaseosa*". La reconfiguración del escenario poético está generada por la acción de ajenciamientos y cruces de esferas que en el proceso van ocupando espacios

¹⁸ Biblia, Cap. X, Ver. 32.

definidos por la voluntad del autor, pero sin un orden lógico y cuyos sentidos hablan de realidades en donde el Absurdo los organiza.

De esta manera, el escenario de la ciudad ubica al hombre como conductor de aviones, motocicletas, como observador de galaxias y cosmos, como partícipe de espectáculos: "observador de la cinematografía de la calle", como actor de sueños compartidos, como constructor de rascacielos, como viajero por "Océanos de Aire". El escenario del arte debe tenerlos en cuenta parece afirmar Hugo Mayo en los poemas que conforman su primer ciclo poético y quizá, el específicamente vanguardista.

Podría afirmarse que el esfuerzo de construcción y reconstrucción del espacio poético trabajado por Hugo Mayo y ejemplificado a través de los distintos recursos anotados, sigue los lineamientos planteados por Huidobro de quien Ana Pizarro afirma: "Dentro del esfuerzo de reconstrucción y construcción del imaginario cultural de nuestros días, recuperar, proyectar e impulsar la capacidad de liberar la fantasía, de crear, de ejercitar la libertad pone el discurso Huidobriano tanto en sus poemas, cuanto en su gesto vital."¹⁹

3.1. Rotulaciones e impresiones visuales.

Si bien el elemento de la espacialidad poética la hemos tratado desde una división en tres componentes: La espacialidad visual de la página; la espacialidad de poema como escenario en donde conviven múltiples lenguajes; y, desde la espacialidad como tema que trata, en su interior, los problemas relacionados con el mundo y con las ciudades. Se debe mencionar que estos componentes se relacionan directamente y pueden aparecer juntos al tratar alguno de los aspectos que conforman un poema.

¹⁹ Pizarro Ana, *Sobre Huidobro y las vanguardias*, Ed. Universidad de Santiago de Chile. 1994 p. 12.

En el caso de Hugo Mayo y de su poética en esta primera etapa se observa que estos tres elementos pueden ser leídos juntos si se toma como eje de dicha lectura los títulos con que han sido signados los poemas.

Los títulos son presentados por Hugo Mayo como rótulos luminosos que anuncian un objeto o un hecho concreto. Presentan marcas precisas: mayúsculas, negrita, subrayados, entrecomillados, juegos de letras, que construyen un marco propicio para anunciar un espectáculo: *"NOCTURNO CELESTE"*, *"BUJIA POLAR"*, *"MEDIODIA"*, *"CINEMA"*, *"FLUVIAL"*, *"CROQUIS DE ABISMO"*, *"ALBA"*, *"FAROL DE MEDIANOCHE"*, *"VISION DE ESQUINA"* son algunos de esos títulos a los que aludimos y que más bien se deberían llamarlos titulares.

Llama la atención, además, que los términos que constituyen los títulos de los poemas estén confeccionados a partir de términos antinómicos, en donde, saberes, sensaciones y percepciones se juntan en el espacio del poema para producir una impresión visual similar a la que provocan los periódicos, las revistas, sobre todo, a partir del desarrollo de la telegrafía: mensajes rápidos, sintéticos, informaciones provenientes de distintas esferas del saber, contruidos a partir de yuxtaposiciones directas de términos contrarios: *"Nocturno Celeste"*, *"Bujía Polar"*, *"Oda Gaseosa"*. Otros contruidos a partir del relacionante en función complementaria: *"Zaguán de aluminio"*, *"Croquis de abismo"*, *"Visión de esquina"*, *"Trote de mar"*, *"Farol de medianoche"*, *"Jardín de noviembre"* o *"Mercado de manzanas"* o *"Mercado de mujeres"*. O títulos representados por un solo término: *"Fluvial"*, *"Cinema"*, *"Alba"*, *"Milagrenía"*.

En todos los títulos presentados existen una doble intención; por un lado, el deseo de impresión comercial, de anuncio publicitario, cartel de espectáculo, e incluso, de una visión, y, por otro, un espacio definido, desde donde se enuncia: desde el mar,

desde el farol, desde la esquina, desde el mercado, desde el fluvial, o desde el alba, o el cinema o la milagrería; todos estos elementos integrantes de la vida cotidiana. Desde un espacio que por muchos años ha sido vedado como la fuente de inspiración de la poesía o de cualquier otra expresión del arte que habla como lo afirma el título del artículo de Haroldo de Campos de, una superación de los lenguajes exclusivos.

El espacio poético se abre para ser el escenario de los sucesos, de los acontecimientos de una vida cotidiana rica en expresiones y formas que están en continuo movimiento, en un hacerse y deshacerse constante, en donde tienen cabida los más extraños elementos o donde puede hacerse posible, lo imposible.

Los titulares de los poemas de Hugo Mayo hablan, además, de la importancia que tiene el lugar en donde se sitúa la mirada constructora del poema, ese montaje, ese juego de superposiciones de realidades establecen como dirá el poeta:

Lluvia de sombreros
 en una visión
 de
 abecedario
 en desorden

En este espacio conviven diversos hechos que aparecen en un proceso cinemático; fluyen los títulos y las realidades: el Alba, con el Nocturno celeste, La Bujía polar con el Zaguán de aluminio, Mediodía con Fluvial con la Oda gaseosa; La Visión de la esquina con el Farol de medianoche, con el Trote de mar o con la Noche de las estrellas. En donde el Otoño de los misterios, el Jardín de noviembre anuncian a manera de una Milagrería la recomposición de las ciudades futuras, pero no están

guiados por un principio armónico, sino más bien el resultado estará marcado por la configuración de un Croquis de abismo.

4. Reformulaciones en el campo léxico

El proceso de ruptura y reforma iniciada por Hugo Mayo exigía, entre otras cosas, una liberación del lenguaje de aquellas reglas rígidas que el modernismo imponía; debía tratarse por todos los medios de confeccionar un lenguaje ágil, versátil, y, sobre todo, volverlo plástico, visual y que refleje un estrecho contacto con las formas contemporáneas empleadas en Hispanoamérica y el mundo.

En el plano léxico, Hugo Mayo recurre a diversas técnicas para promover una renovación decidida.

Inventa términos: a partir de palabras ya existentes o renovadas en su totalidad: por ejemplo, en el Poema *"El Zaguán de aluminio"* emplea palabras como: novimorfos, llaneza; o en el poema *"Mediodía"* habla de termofobia; o Danzódromo, en el poema *"Bujía polar"*.

En otros casos la renovación de la palabra es total: Paraselene, Ngajakh-muizi, dirá en el poema *"Bujía polar"*, alunífera el *"Zaguán de aluminio"*.

Emplea términos provenientes de otros idiomas: Clown, Base Ball; el nombre Nino Amonolik, etc.

Usa términos provenientes de esferas y saberes nunca antes considerados propicios para el terreno de la poesía; de la técnica: telescopio, hondas Hertzianas, aviación, avión, motor, hangar; de las ciencias numéricas: logaritmos, ecuaciones,

jeroglíficos, etc., de la esfera de la geometría: acutángulo, rectángulo, paralelas, curvas, circunferencias; términos provenientes de la influencia de los mass medias: imagen, cinema, cinematografía, paquete postal, proyecciones, etc.

Mayo hablará de:

Logaritmos fijan el tipo de cambio
en el Polo Sur

(Cinema)

O, Aquí las hondas hertzianas
fecundiza el Sistema Planetario

(Cinema)

O, El síncope de la noche
anula el aire
en soluciones de sulfato

(Fluvial)

Observo

parcialmente

la cinematografía de la calle

(Alba)

La vida cotidiana, los elementos simples y sencillos de esta esfera ingresan al terreno de lo poético y establecen asociaciones que funcionan por inclusión de variantes, en donde tienen cabida las palabras provenientes de distintas áreas, saberes o idiomas. Así, por ejemplo:

Pasa la vida en busca de una congelación azul

(Mediodía)

Va de prisa

el pan nuestro de cada día

(Alba)

Empleados que esperan en los ventiladores

el milagro prometido

(Mediodía)

También se encuentran palabras procedentes de esferas más próximas al terreno del arte pero con un sentido totalmente nuevo; de la naturaleza: agua, viento, lluvia, aire, océano; términos relacionados con el cosmos: luna, tierra, espacio, planetas: saturno, urano; con la religión: oración, amén, milagrería, génesis. Así, hablará de: "Paraguas de la Tierra" para referirse al árbol en el poema "*De Kadzu*", o cuando confecciona un océano con aire en el poema "*Nocturno celeste*".

Se percibe la presencia de una tensión permanente entre el uso de los términos y de los elementos considerados como poéticos dentro de la lengua, en combinación constante con aquellos términos propios de la comunicación y no del terreno de lo poético. Así, "Las puntuaciones ortográficas/ Proyecciones de cuerpos geométricos, los marineros con barbas níqueladas/ Un suspiro aviador/ o, Las aspas de un molido/ serán las realidades que construyan la renovación del léxico poético en este autor.

El deseo de renovación, cambio y experimentación propuesta por Mayo no se limitará a establecer un juego o un montaje en los terrenos de la visualización de los espacios o del léxico; ese deseo va más allá, busca la ruptura de la sintaxis modernista.

5. Fragmentación sintáctica e interrupción del sentido

Pretender una reforma al interior de la función que cada uno de los términos desempeña dentro de la estructura versal, supone, sin duda, reorganizar las bases mismas del sistema, ya no son las palabras aisladas las que son reformuladas o dotadas de un sentido diferente; en este caso, se trata más bien del conjunto de términos que conforman la estructura misma, el soporte significativo y formal sobre el que trabaja la poesía.

Por influencia del proceso de espacialización se genera un conjunto de rupturas en las frases o al interior de las palabras que conforman las distintas líneas versales; con este elemento, se interrumpe la secuencia lógica del discurso, permitiendo que el absurdo, que lo ilógico aparezcan como elementos estructuradores del texto poético.

Un ejemplo del primer caso:

El sol va pasando
con hambre
olvidando los niños

(Mediodía)

O,

Lluvia de sombreros
en una visión
de
abecedarios

en desorden

(Oda Gaseosa)

Del segundo:

TRES

ES

TRE

LLAS

como broches de camisa

(Nocturno celeste)

Hugo Mayo en este terreno realiza un descoyuntamiento general del sistema organizativo del verso modernista; pretende con esta descomposición alejarse del modelo lógico, racional que el momento le imponía. Lo consigue con el empleo de frases inconclusas, de frases que no configuran oraciones completas; se trata de frases en donde faltan predicados. Se plantean los sintagmas sujetos; se introduce una forma comparativa directa o sugerida que, en el plano semántico y retórico, crean imágenes, metáforas, etc. Son estructuras versales del tipo:

Ancianos que han lanzado

sus

bar

bas

al vacío

como jeroglíficos pretéritos

(Nocturno celeste)

O,

Nubes eterómanas

danzando

como cuerpos

aerométricos

(*Oda gaseosa*)

En el poema "*Oda gaseosa*", Hugo Mayo presenta, también, procesos morfosintácticos incompletos como para que el lector aplique, según dice Haroldo de Campos la técnica del "Hágalo Ud. mismo"²⁰; las imágenes fragmentadas, los procesos inconclusos serán complementados por la acción del lector participativo, atento y que acepta el desafío propuesto por el autor.

La fragmentación del discurso, de la frase y de las palabras permiten que se vayan configurando imágenes, y, que éstas se sucedan una detrás de otra, confeccionado así, una visión más amplia de un objeto, de un hecho o de un suceso que el poeta intenta transmitir. Estas frases zigzagueantes intentan visualizar el paso del poeta alucinado por el mundo, por la vida y por el espacio poético.

El elemento central de la fragmentación del discurso es, sin duda, la elipsis; así, hay verbos que desaparecen, relacionantes que se excluyen, funciones de predicado ausentes. En uno de sus poemas presenta, la siguiente, estructura:

la moneda oro en el espejo

(*Bujía polar*)

O,

Puntuaciones ortográficas de otro siglo

en el alumbrado de embarcaciones

(*Fluvial*)

²⁰ Op. Cit., p. 279 y ss.

La función de la elipsis en estos poemas es, sin duda, la concentración del sentido en el menor número de palabras y, de hecho, en la presencia de la ambigüedad significativa que posibilita múltiples acercamientos a los segmentos versales de los poemas.

Así, las imágenes que fluyen, las frases se dislocan, los sentidos se potencian, los absurdos cobran sentido, los elementos se suprimen. Aflora la ironía y el humor que están latentes en toda la obra poética de Hugo Mayo.

El romance de Ersha Lapidowski
 Júpiter Pitcher mundial de Base Ball
 El Clown de la noche
 por cuarto menguante
 Nati la Balbinita a 50 Dollars
 en los rasca- cielos de la Grand- Rapids.

La forma y a la renovación de los sentidos que dicho proceso provoca, Hugo Mayo integra una fórmula que tiene en cuenta tres aspectos: por un lado el cambio, la ruptura radical del canon vigente; por otro, tiene en cuenta ese cambio en el terreno de las revoluciones sociales que se está gestando; y finalmente, el inicio de esas grandes experiencias, denominadas utopías y que los procesos de modernización los reformulan constantemente.

6. Imágenes e imaginarios

El recurso básico de la visualización es, sin duda, la imagen, corolario central del trabajo de espacialización y montaje empleado por el poeta.

La imagen poética de Hugo Mayo se construye a partir de la asociación de distintas áreas de la vida cotidiana, del cosmos, de la ciencia y de la cultura en general; pero, lo característico de esta vinculación radica en que las esferas comparadas dejan de lado el principio de racionalidad o de la logicidad. Los espacios cotidianos, las esferas de la técnica, la ciencia y los procesos de modernización estarán presentes; el cosmos, la naturaleza, la religión, el humor la ironía se interrelacionarán para crear los ambientes más extraños e inusitados, Mayo propondrá imágenes como las siguientes:

TRES

es

tre

llas

como broches de camisas

(*Nocturno celeste*)

O,

Va de prisa

el pan nuestro de cada día

con la sonatina atolondrada

despertadora de la burguesía

(*Alba*)

O,

El río

cinta líquida

tiene una danza de viviendas

ambulantes

sin corazones

(*Alba*)

El viento era un alarga bodoquera
disparando hojas secas

(*Otoño de los misterios*)

En el mundo poético de Hugo Mayo las imágenes suponen un trabajo de síntesis de condensación de formas y de sentidos que exigen al lector enfrentarse con un desafío vital. Hablará en sus poemas de "Collares de miradas/"; de "La sombra del recuerdo herido"; de "el canal del alma"; de "árboles como señales de algún crimen inerte"; de "lluvias de lunas". Todas ésta en un solo poema, El "*Farol de medianoche*".

No es nada extraño que aparezcan en las creaciones de Mayo "las rosas polares viudas"/; o, "la moneda oro en el espejo", o, que nazca "la congelación del Silencio" como en el poema "*Bujía polar*".

Tampoco es raro que: "Una rosa de fuego/ como los vientres de nueve meses/ pare las proyecciones/ inversas del siglo" como en el poema "*Croquis de abismo*". O, que "El viento sea una bodoquera/ disparando hojas secas/ como para dibujo de una zapatilla/ en el poema" "*Otoño de los misterios*".

El mundo poético de Hugo Mayo en esta etapa de vanguardia plena, está cargado de imágenes, de metáforas y asociaciones múltiples y se hallan lo más distantes del eje de la razón, confeccionando así un universo de sentidos inalcanzables en su totalidad.

La imagen vanguardista de Mayo se construye a partir de un eje central: el juego con el tiempo y la velocidad. Todo fluye en los textos de Mayo: las imágenes, el tiempo, la vida, los hechos y el hombre mismo. De aquí, que no sea nada complicado: "Bajo

la penumbra del autoline/ Luca della Robia en una mariposa/ aterriza en la Galería Devamber/" *Cinema*". O que "El sol va pasando/ con hambre/ olvidando a los niños" O que "Pasa la vida en busca de la congelación azul" del poema "*Mediodía*". O "Recorriendo un camino encontráramos pisadas" en el poema "*Otoño de los misterios*".

En el poema "*Oda Gaseosa*", la sensación de fluir temporal y de velocidad es evidente. El paralelismo que establece entre la refundación del mundo y la refundación del espacio poético está marcado por este constante fluir: la biología sueña, los cuerpos danzan, los planos de las ciudades modernas se reformulan, las letras viajan, las estrellas pasan, el Bathyreometro nace, los telescopios descubren. Todo está en movimiento, sumergido en una temporalidad que no perdona y que avanza despiadadamente.

Las imágenes en los textos poéticos de Mayo proponen una búsqueda de elementos aparentemente simples, reales o abstractos; tras los cuales se esconden enigmas profundos como si fuera por voluntad de algún Ser transhumano, que tiene el poder de velar y develar nuestro propio espacio.

Pingüinos, focas, rosas, polos, monedas, espejos, hielo, planetas, aire, agua, telescopios, motores, ciudades, ancianos, jóvenes, poetas, planos, croquis, hielo, cine, fotografía, el silencio, la ausencia, y un sinnúmero más de elementos y formas han sido convocados por Mayo para establecer asociaciones diversas y construir imágenes visionarias²¹

²¹ Imágenes visionarias en el sentido propuesto por Carlos Bousoño, para quien el carácter fundamental de dicha imagen radica en la condición de lo diverso que ella acuña. La semejanza entre los dos planos: evocado y evocante no se centra en una condición objetiva (física, moral o de valor) sino que despierta en los contempladores un sentido parejo, en donde se tiene en potencia un grupo finito de posibilidades asociativas, y cada mirada humana que en ella se interese estéticamente pone en actividad una de esas asociaciones

Hugo Mayo parecería proponer siguiendo lo planteado por Huidobro: "mientras los astros y las olas tengan algo que decir será por mi boca que hablarán los hombres"²². Pero nuestro poeta intenta ser "constructor del mar y traductor de astros"²³, así mismo, pretende ser un revelador de las formas y los saberes más intensos del convivir diario, tratados líricamente en el terreno de la creación poética.

7. Juego Humor e Ironía: las constantes de un panorama poético crítico

Frente al decadentismo que suponía el tardío movimiento modernista en el país, frente a un mundo crepuscular y sombrío, propios de dicho movimiento, Mayo introduce el espíritu lúdico en el poema; el humor y la ironía se convierten en los elementos idóneos para captar la presencia del mundo moderno.

Ya se precisó en páginas anteriores que el tono que marca la rebeldía característica de la actividad escritural de Mayo no asumía un tono nihilista, mucho menos, pesimista; por el contrario, había sido el espíritu lúdico, a ratos sarcástico y crítico el que se refleja en el juego con las palabras, con los sentidos, con las imágenes y de las distintas realidades y saberes con los que estructura su trabajo poético.

Mayo convierte a la palabra en un objeto, que como tal, tiene que ser irónico, en el sentido que lo expresa Guillermo Sucre cuando analiza los aportes de Juan José Tablada: "... si el poema se convierte en un objeto que hay que ver, este objeto es irónico: exige tanto la captación visual como una comprensión más imaginaria (la de

posibles, acaso la que menos se suscite en la contemplación normal. En *Teoría de la Expresión Poética*, Bousoño Carlos, Ed. Gredos, Madrid, 1970, p. 140 y ss.

²² Pizarro Ana, *Sobre Huidobro y las Vanguardias*, Ed. Universidad de Santiago, Chile, 1994, p. 14.

²³ Op. Cit., p. 14.

las relaciones) y aún más afectiva (la del humor y el juego que subyace en todo ello)."²⁴

La presencia de la ironía adquirirá diferentes tonos? En ciertos casos, se presentará tajante y rotunda. Así se expresa el poeta:

Ya mis siete Avemarías
en el rectángulo en cruz
para que te libertes del infierno

A Medardo Angel Silva, en el poema que le dedicara en su muerte.

Expresará también:

A una caverna de voces armoniosas
llevé a Nino Amonolik
De puro susto, se desmayó,
oyendo mis novimorfos poemarios.

(El Zaguán de aluminio)

Mayo parece indicar, con este segmento, la reacción que provocó en los intelectuales de la época, la publicación de sus primeros poemas contruidos a partir de los recursos y de los elementos vanguardistas.

²⁴ Sucre Guillermo, *La máscara, la transparencia*. Fondo de Cultura Económica, México 1985, p. 80.

En otros casos, la ironía será sutil y leve, como lo ejemplifican los siguientes segmentos versales:

Célula de una locura cuerda

(Desiree Lubowska)

Nati la Balbinita a 50 Dollars

en los rasca- cielos de la Grand- Rapids.

(Cinema)

El humor y la ironía minuciosamente expuestas en estos ejemplos revelarán a un poeta suspicaz e irreverente, pero decidido a conseguir su objetivo central: desacralizar los espacios exclusivos de la poesía.

El juego metafórico y espacial, las frases irónicas se construyen para el poeta de la sola observación de la vida cotidiana y del enfrentamiento con el sentido común: Así,

El sol va pasando
con hambre
olvidando a los niños.

Pasa la vida en busca de una congelación azul.

Dirá en el poema "*Mediodía*" y vaticinará la presencia del hambre, del desamparo y de un sinnúmero de ilusiones que día a día se frustran ante la adversidad de las estructuras sociales y los injustos niveles de vida.

Presentará, a través de la ironía, el juego y el humor ciertos usos sociales que, excluidos por considerarlos como prácticas aparentemente ilegales son legalizados por el accionar diario. Así lo expondrá en el poema: "*Mercado de manzanas*": o "*Mercado de mujeres*"

TODOS los tableros
 fueron laberintos de colores
 Entre las mujeres
 algunas corrían a los zaguanes
 para no ser vistas:
 y esto perjudicaba a los espejos
 Quizá la edad había naufragado.
 Luego, antes de que llegáramos,
 se veía algo para no decirlo.

Este juego irónico, humorístico se manifiesta en los distintos niveles del quehacer poético de Mayo; parecería que los ha convocado para que juntos jugaran una broma al lector, para burlarse de los espacios sagrados de la poesía y del hecho artístico en general. El léxico, la morfosintaxis, el sentido al servicio de la ironía en la relación del autor con el mundo, de los elementos entre sí y de éstos con el mundo se organizan a partir de conflictos, de contradicciones, de zonas de fuga que buscan volver poetizable lo cotidiano, la técnica, los mass medias, etc.

De esta manera, aparecerán asociaciones libres, los calificativos más insólitos, las imágenes visionarias más insospechadas que irán sucediéndose con fines específicos y con tonalidades variables; la crítica, el cuestionamiento o simplemente el humor serán las manifestaciones de esa ironía peculiar del discurso de Mayo. Así: "las campanas azules/ las desnudeces voltaicas/ el sensualismo astral/ los

maremotos de los ritmos/ los geroglíficos atléticos/ los días rubios/ las puertas encendidas/ las piruetas de la vida/ las chimeneas ambulantes/ las ciudades líquidas/ los paréntesis huérfanos/ o las mariposas que son motores y que buscan su hangar hacia abajo se presentarán con una fuerza y vitalidad incalculables.

Estas asociaciones léxicas generan vínculos y relaciones más profundas que incluyen mundos, realidades diferentes y distantes en relación y en función significativa. De esta manera, "las estrellas pasan como asientos de peluquería"/ o "las nubes danzan como cuerpos aerométricos"/ o, "las piruetas de la vida eran como lluvias de lunas". Luego, estas relaciones y vinculaciones van eliminando los comparativos y profundizando la trayectoria hacia la abstracción, hacia el absurdo y, por supuesto, hacia la ambigüedad significativa. Así, "la esponja de la noche es un farol chino"/ "los puntos centinelas se cierran nostálgicos de sueño"/ o el "río cinta líquida tiene una danza de viviendas".

Este juego recurrente de relaciones y asociaciones de mundos, de elementos y de realidades va confeccionando en su recorrido una sucesión fluida de imágenes visionarias, en donde la síntesis, la elipsis construyen un mundo poético caracterizado por la superposición de planos y espacios en donde:

Saltan las miradas las vitrinas anochecieron papel

mojado

frutas confitadas espectáculos de los letreros

encendidos en la madrugada

estamos detenidos en nuestras sombras

el alba de ayer corre en los portales

quien desata mi nombre sobre la pared contraria

en la diagonal de tu panorama

jugué con la estrella de tu risa

Dirá Hugo Mayo, en un poema sin título, publicado hacia 1927 en la revista Savia.

El juego metafórico e irónico se intensifica paulatinamente y deja su marca en poemas que intentan revelar la aventura del hombre y del poeta en un espacio, el poético, en donde las formas se acompañan a un ritmo interior sin leyes lógicas. La libertad absoluta en la construcción del poema se asemeja a la fluidez de la escritura automática propuesta por los surrealistas.

Los distintos tonos de la ironía en estos textos revelan una pasión por la crítica que exalta las múltiples formas de la vida burguesa, al capitalismo y a los efectos que se producen sobre la vida humana y la cultura en general.

8. Desreferencialidad y antilirismo: relación y tono de una rebeldía absoluta

El problema de la desreferencialidad poética propuesta por Mayo supone un proceso, mediante el cual, el discurso propuesto por el autor ya no representa a la realidad. En este momento, las palabras establecen una distancia considerable entre la palabra-signo y el objeto o hecho de la realidad que motiva la representación. Se vuelve necesario para el poeta que el mismo poema vaya construyendo el objeto que desea tratar.

Este proceso para Hugo Mayo no incluye únicamente cambios de temas, de léxico o de fragmentaciones de la sintaxis, intenta, más bien, crear un principio fuerte, capaz de negar las relaciones preexistentes. Trata de superar elementos que han sido la expresión de una estética evasionista y dotar a la escritura poética de una

textualidad propia, autónoma en tensión constante "Existe un desacuerdo entre la palabra como signo y la cosa designada." ²⁵

A partir de este hecho se pone en juego un conjunto de relaciones insólitas, impensadas hasta desintegrarse en un juego pleno, virtual, sin ataduras directas a referentes reales. De esta manera, el lenguaje y los sentidos que sus conexiones instalan parecen deslizarse desde procesos de ruptura y experimentación formal hasta actividades de desplazamiento total que buscan la abstracción pura. Mayo, en el poema "*La noche de las estrellas*", dirá:

El suelo, alfombrado de flores,
había mandado su corazón
hacia la luna
mientras unos chiquillos
arrancaron las flores formando letras sueltas.

En el poema "*Desiree Lubowska*" afirma que:

el declive de tus ojos
pluraliza la invitación a tu órbita
de desnudeces voltaicas

Qué más intenso el proceso de ruptura entre el discurso poético de Mayo y los referentes reales, cuando en el poema antes citado, identifica a Desiree Lubowska con un "MOLINETE hidráulico" y cuando el acercamiento sensual y sexual con ella lo define como: Naufragio en la visión irresistible/ Curva sobre el horizonte/

²⁵ Velasco Makensie, Jorge *Donde se abre El Zaguán de Aluminio*, Colección de libros para el pueblo, Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Guayaquil, 1982, p. 87 y ss.

El proceso de desreferencialidad poética se hace eco del desarrollo de la modernidad europea y latinoamericana cuando para la construcción de sus sentidos recurre a la temática de la velocidad, a las nuevas dimensiones del espacio, al desarrollo de los mass medias, a la técnica y a los planteamientos de la vida cotidiana.

En "*Desiree Lubowska*", por ejemplo, habla sin reparos de: Espiral enigmática/ que contorsiona la penumbra / en hélices pluricolores... Así también habla de: logaritmos embrujados/ de senos vibracionistas/ de desnudeces voltaicas/ de amalgama en el vacío/ de maremoto de los ritmos/ o del novimorfo sensualismo astral/.

Como podemos observar, las palabras provienen de esferas culturales y profesionales diversas: el enigma, la penumbra pertenecen más bien a las zonas que tienen que ver con las reflexiones espirituales, metafísicas; en cambio, espirales, hélices, hidráulico provienen de zonas técnicas; los pentagramas del ámbito musical; los logaritmos, del mundo de los números. Pero, cabe destacar que cada uno de los términos aludidos han perdido su referencia original para dar paso a las asociaciones más inusitadas o sentidos múltiples que renuncian decididamente a sus referencias directas.

Cuando Mayo habla de: lluvias de lunas crecientes/ de el canal del alma/ de la humildad hasta en las casas de tres pisos/ de las Iniciales de carne/. O más aún de collares de miradas/, o del nacimiento de la congelación del silencio/; ningún lector va a intentar una lectura directa de los referentes reales que cada uno de los términos tiene; sabe, por el contrario, que cada una de las conexiones presenta sentidos más profundos que funcionan al interior de cada uno de los contextos de un poema. Así mismo, verá que las distintas asociaciones van confeccionando sentidos más bien cosmopolitas que rompen con las fronteras de lo local, del sentimiento o la sensibilidad exclusiva del poeta para convertirse en manifestaciones más universales capaces de reflejar zonas más extensas del convivir humano.

Se trata, entonces, de una actividad multifacética que, a través del trabajo experimental con las palabras, alcanza una internacionalización de los signos y, por supuesto, la instauración del principio de universalización del arte a través del trabajo creativo y la acción cosmopolita del poeta. Mayo emplea intensamente este procedimiento y, con él, ratifica su afán vanguardista de renovación y cambio.

Por otra parte, si el tema de la desreferencialidad: (relación palabra-referente) se ha quebrantado en la poética de Hugo Mayo, el tono con que son tratados los distintos temas, los distintos recursos, las distintas zonas del poema también ha sido alterado. En la creación poética del poeta, los sentidos que confecciona no van a ser producto de un estado de ánimo, de una interioridad afectada por hechos particulares, posiblemente, mórbidos, melancólicos o evasionistas, propios de la corriente modernista, ni son la expresión de una doctrina en particular ni de una corriente ideológica.

Los sentidos estarán marcados por un antilirismo, propio del arte contemporáneo que revela una especial y diferente manera de leer el mundo y la vida. Esta nueva mirada supone una sensibilidad cósmica que sobrepasa los límites de lo personal, de lo regional, inclusive, de lo nacional para ubicarse en zonas más amplias, en esas miradas totalizadoras, en esos espacios colectivos en donde lectores de las más diversas procedencias se identifican. Esta fragmentación de la esfera de lo personal amplían los horizontes de comprensión del poema y hablan de un deseo consciente de volver la esfera de lo poético, más universal.

En este momento sería oportuno citar a Octavio Paz quien al respecto afirma: "El universo se resuelve en un libro: un poema impersonal, y que no es la obra del poeta Mallarmé (...) ni de persona alguna: a través del poeta que no es sino una transparencia, habla el lenguaje". ²⁶

²⁶ Paz Octavio, *Los hijos del limo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 112.

Este tono marcado por el antilirismo se conecta con la elaboración de un nuevo esquema rítmico y sonoro, la combinación de acentos. Tendrá en cuenta la totalidad de un pasaje para darle una determinada cadencia, los acentos irán sucediéndose libremente sin ninguna exigencia externa.

De esta manera, cuando en el poema "*Desiree Lubowska*" se habla de "amalgama en el vacío/ Pleamar/ rebosada por el maremoto de los ritmos/ Ebullición en el panorama de la musicografía/", no se siente que el tono que domina en los segmentos versales provengan de una experiencia sexual y sensual particular del poeta. Más bien se observa que son símbolos de carácter universal que intentan ser desarrollados al interior del poema como expresión de una sensibilidad plural, más amplia y, por ende, más compleja.

Lo que se produce es, entonces, una suspensión de la función referencial del lenguaje con lo cual se acentúa, también, la tendencia antilirista.

En este mundo inconsciente, profundo, en donde se revelan ocultos e incomprensibles los enigmas del vivir y del crear, el poeta expresa su mundo interior de manera inarticulada, en donde las correspondencias sensoriales se mezclan, en donde cada artista se fija sus propios límites, en donde el poeta reflexiona sobre sí mismo y se descubre como clarividente, excepcional o iluminado. Pero, sobre todo, en donde el corazón, el sentimiento no tiene cabida en el poema porque este es un producto nuevo y distinto.

CAPITULO III

CAPITULO III

IMAGINACION Y MUSICALIDAD: LOS EJES DE UNA METAFORA AMERICANA

1. Nativismo y absurdo: fusión y consolidación poética

Se puede hablar de una nueva poesía según Vallejo cuando esa poesía capta la sensibilidad de una época. La poesía de nuestro tiempo -esto lo dice en 1926 -no es nueva por el solo hecho de aludir a la tecnología moderna y de emplear vocablos (cinema, motor, caballo de fuerza, avión radio, jazz band, telégrafo sin hilos)(...)sino por traducir el ritmo interior, el espíritu que se desprende de la nueva realidad(...)1.

Esta propuesta parece hacer suya Hugo Mayo, en 1927, cuando conduce su creación artística a las esferas y a los conflictos del montubio, del hombre humilde de la sociedad que habita. Integra así la problemática actual, de un sujeto cultural nuevo, y, con este hecho, introduce en el terreno de la poesía un lenguaje, un tema y un tratamiento nunca antes practicado. Su intensa correspondencia con escritores de la época, fundamentalmente, Fermán Silva Valdés, marcan al poeta la senda por la que quería transitar.

¹ Sucre Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 113.

La poesía nativista desarrollada en la primera etapa escritural del autor (1927-1933) presenta ya un elemento central de las construcciones imaginistas de su siguiente periodo: el hombre humilde, el montubio, el cholo costeño con toda su problemática y quehacer cotidiano;

Y pensar que nuestro desayuno es tan deficiente:
ya no hay ni el bolón de verde ni la tierna cuajada.
(...)
Si logramos levantar el embargo de la hacienda,
la cosecha puede darnos para seguir construyendo

Serán algunos de los problemas que exponga en sus poemas.

Se trata de una estética sencilla que plasma en los temas de la tierra americana: el campo, el agua, los pájaros, el montubio, una intensidad vital. El hombre costeño humilde, rural, ingresa al terreno poético y se instala con toda la problemática: costumbres, contextos y con sus sentimientos de añoranza, desconcierto, de extrañamiento frente a un presente que le obliga a habitar un espacio citadino.

Establece un juego temporal y espacial cargado de emotividad en donde se contraponen un pasado inmediato, un espacio propio o no, pero conocido; frente a un tiempo presente y futuro incierto y más aún en un espacio urbano que le ubica como un extranjero. Así lo expresa en el siguiente fragmento del poema "*Estamos en la ciudad*".

Tal vez no somos los mismos, desde ayer
que visitamos al mayordomo de nuestra hacienda embargada,
ese Don Nemesio que vino a la ciudad con un solo vestido,
y que fuma cigarrillos de los elaborados en Colines
Si continuamos así, con la mirada fijada en occidente,
Si continuamos así digo.
es porque recordamos nuestra casa de campo.
Ahora, ya tenemos en la ciudad un cuarto que hace de vivienda,
y que va quedando lejos. ¿Por qué escalera vamos a subir desde
mañana?

Nuevamente, encontramos el enfrentamiento entre modernidad y tradición, pero en esta ocasión, se presenta un matiz en particular: espacio rural, familiar, pero limitado por la presencia de capataces y nuevos dueños de la tierra; sus verdaderos habitantes carecen de posibilidades para mantenerse y mantener al campo y sus actividades; frente a un espacio citadino, tentador y atractivo, pero a la vez, lejano y distante, agreste y conflictivo que genera en el habitante rural un intenso sentimiento de desadaptación, de orfandad y, por consiguiente, el tono que domina estas producciones es la nostalgia.

En estos poemas que inician este segundo periodo escritural (1952-1972), formalmente se relacionan con la prosa, con la presencia de lo narrativo, lo dialógico y lo conversacional propios de este género "Que no hubo que subir el agua desde el patio, porque la presión dentro de la bomba, la cancelaron,/ dijo Nicolás, nieto de don Fulgencio." expresará en otra parte del poema.

Pero, así mismo, a ese tono narrativo se irán sumando ciertas imágenes en donde se evidencia un proceso de abstracción, en donde las relaciones que se instauran provienen de esferas de realidades distantes, espacios en donde la ilogicidad y hasta el absurdo organizan el discurso poético. "El ímpetu de la cañería se reveló, fluyendo en equívocos/ Acaso quien va a interrogarnos luego, liquide su éxodo,/ como un hotel frente al mar; así simplemente/", dirá el poeta.

En otro poema: "*Hechicería rural*" encontramos imágenes como las siguientes: "El invierno se parecía a un anciano que hubiera pasado un puente largo;/ sin duda una mirada inoportuna durmió sobre el horizonte!".

Con estos dos rasgos centrales: el elemento rural, nativo, por un lado y la relación de esferas distantes para la creación de imágenes inusitadas se pone de manifiesto la tendencia que trabajará y perfeccionará a lo largo de este segundo periodo. Hugo

Mayo consolida así la perspectiva de fusión del elemento nativo y de las formas sustentadas por la corriente surrealista: fluir de la conciencia y, por lo tanto, de la escritura; el predominio de la imaginación, las interconexiones con el absurdo, las realidades vistas y tratadas desde los terrenos y las posibilidades oníricas.

Para 1927, en Europa y, después, en la revolución rusa, el dogma parecía imponer para el arte un objetivo central: crear un arte proletario, pero ese dogma es rebatido básicamente por los surrealistas quienes proponían mantener la autonomía del arte en todas sus empresas creativas. Frente a este problema, Vallejo sostiene: que el artista debe "Suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana".²

Hugo Mayo participa de esta propuesta al tomar conciencia de su realidad social y asumir una posición política de militancia no solo personal, sino también artística. Varios de los poemas de 1927 a 1933, lo demuestran; parecería aceptar una trinchera política para él y para su arte. *"Poemas de la revolución 1,2,3,4, Poema de la hora, Pueblo de siglo nuevo"*, así lo ejemplifican.

Pero, no permanece mucho tiempo en ese camino y más bien se genera un periodo de silencio. Entre 1934 y 1952, aparecen publicados dos poemas: *"Llegan las primeras lluvias"* (1943)³ y *"Mar ancho"*⁴ en donde la tendencia de Poesía social pasa más bien por un tono narrativo, muestra la continuidad de su perspectiva nativista, rural, de tono agrario-humano que se integran mejor en ese proyecto vital de Mayo: extraer del hombre humilde, la nueva materia prima, necesaria para asumir una posición política más actual y comprometida con la causa de los pobres.

² Op. Cit., p. 114.

³ Publicado en la Revista del Sindicato de Escritores y Artistas Nº 6, Quito, Diciembre de 1943, p. 8.

⁴ Publicado en la Rv. Oasis, Año II, Nº 14-15, Quito, Octubre de 1944, p. 52-53.

Debe esperar 1952, para desempeñar el cargo de Secretario de la revista Cuaderno del Guayas para que poemas como: "*Estamos en la ciudad, Hechicería rural, Biblioteca de mi pueblo, Amistad del eucalipto, Presencia del demente*,"⁵ aparezcan publicados.

"*Cineo, el labrador*" de 1953, continúa en esa línea de publicaciones: "*Amorosa palomera, Todos los elefantes, Vendedor de naranjas, Tigelino, Partida de defunción*" son de 1954; "*Hierbabuena para el chacarero*" es de 1955, "*Oreo*" de 1956, "*Caballo en desnudo*" de 1959, "*Sepelio del papagayo K*" de 1968.

Los poemas que integran este segundo periodo toman distintas tendencias romántica, modernista, postmodernista, vanguardista, etc. Aunque para Mayo esta subdivisión en corrientes o tendencias literarias nunca le importaron en realidad. No creía que el trabajo artístico de un poeta estuviera limitado por la presencia en exclusiva de una u otra corriente artística en vigencia o de moda. Así lo expresa, cuando en la última entrevista que concediera en vida dice:

Yo personalmente no encuentro movimiento literario alguno que esté aislado de los movimientos sociales, de las tendencias imperantes o que pugnan imponerse, que no representen (de una u otra manera) el marxismo, el capitalismo y hasta el nazi-fascismo (...). Lo que sí quiero dejar bien claro es que yo estimo, y por ello he adoptado estéticamente las doctrinas literarias que caracterizan toda mi obra poética, el ultraísmo, como la mejor y más cabal manera de reflejar el mundo en que nos ha tocado vivir.⁶

Pero, lo que nos convoca en la siguiente reflexión es continuar por el recorrido vanguardista del poeta y, en este sentido, esta segunda etapa propone una especie

⁵ Cuadernos del Guayas N° IV, Guayaquil, noviembre 1952, año III

⁶ En Suplemento Semana, Guayaquil 26 de enero de 1997, N° 132, p. 6.

de fusión, de síntesis entre corriente nativista o poesía chola (Dalton Osorno)⁷ con la tendencia surrealista. Construye así un espacio poético en donde la imaginación y la imagen serán el eje central que propicie el juego léxico, metafórico, el tono irónico humorístico, elíptico que marcarán su producción.

Para este momento 1952-1972

La tendencia más agresiva y ruidosa de las corrientes vanguardistas se va apaciguando, pero subsistirán como conquistas permanentes de esta vasta corriente poética el verso libre, la supresión de la rima, el empleo de composiciones tipográficas, la libertad en la invención metafórica, el lenguaje coloquial y el enriquecimiento de la experiencia poética que propone el surrealismo.⁸

A estos elementos, Mayo agrega los elementos provenientes del nativismo, dando valor poético a la gracia de la provincia, a la épica del mundo rural, al secreto de la vida campesina. Construye así, un vasto mundo creativo en donde la invención verbal, la ironía, la muerte se combinan para revelarnos una poesía en la cual se interrelacionan los conflictos y las experiencias culturales de la historia contemporánea.

El montubio y el mundo rural a través de imágenes van conformando un "gran símbolo" para organizar el discurso nativista. Este símbolo supone un dominio en el tratamiento del tema, del personaje y del contexto nativo; en síntesis: el habitante de la provincia de las zonas rurales costeñas. "*Hechicería rural, Biblioteca de mi pueblo, Cineo, el labrador, Hierbabuena para el chacarero, Amorosa palomera, Sepelio de papagayo K o el Caballo en desnudo*" son algunos de los títulos que ejemplificarían la propuesta nativista de Hugo Mayo.

⁷ Dalton Osorno, define así a este tipo de poesía en una entrevista que concediera a quien realiza la presente investigación en Guayaquil, en abril de 1997.

⁸ Fernández Moreno, César *América Latina en su Literatura*, Siglo XXI editores, México, 1979 p. 88.

El tema está tratado por el autor con mucha movilidad y no son descripciones simples o exaltaciones al montubio y a su entorno, más bien plantea un marco dicotómico de enfrentamiento del sujeto social en cuestión con otros posibles medios o zonas de hábitat, concretamente: con la urbe, con la ciudad.

En este sentido podríamos encontrar una diferencia central entre el tratamiento del tópico del nativo y del cholo de la primera etapa: (dicotomía entre lo rural y lo citadino) y el manejo del tema en este segundo periodo. En este momento quiere construir un "símbolo nativo" que se identificaría con la denominada metáfora del enraizamiento⁹, propuesta por Jorge Schwartz.

Mayo en este sentido construye su propia versión de una metáfora americana estimulado por el conocimiento de las técnicas y los recursos que las vanguardias europeas propiciaron, pero luego, se mira y mira a su derredor y encuentra en lo que ve una fisonomía en particular con rasgos más humanos, vitales y susceptibles de universalización por sus conflictos particulares, por la pasión de su quehacer cotidiano, pero, sobre todo, por las figuras que sus prácticas diarias son capaces de sugerir al poeta. Al romper los límites de lo local y expandir una significación más amplia los personajes no son seres específicos, particulares, no es ya "Juan, el labrador", sino Cineo, el labrador". Cineo, es un nombre que puede ser endilgado a un sujeto cualquiera, de cualquier zona del continente.

Por otro lado, el símbolo entregado a los procesos de universalización es presentado a la manera de una visión. Un hecho o un objeto está concebido como un sistema de

⁹ Jorge Schwartz en relación de la metáfora del enraizamiento aclara: "La metáfora del enraizamiento corre el riesgo de parecer naturalista, razón por la cual conviene aclarar su sentido para alejar posibles equívocos. Tomo la palabra en la acepción amplia del contexto cultural y existencial: una esfera que abarca tanto las percepciones de lo cotidiano más prosaico- la apretada red de la necesidad- como su reverso, las figuras polisémicas del imaginario. Estas últimas viven la ambivalencia de las formaciones simbólicas, pues, aunque hijas del deseo, aspiran al estatuto de "cosa mental" y "fantasía exacta", para recordar las definiciones que de arte dio Leonardo". En *Las vanguardias latinoamericanas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991 p. 20 y ss.

relaciones que va rompiendo paulatinamente los límites de acciones conocidas para ese objeto, para vincularse con esferas más universales, más cosmopolitas; la consecuencia inmediata será la proliferación de los sentidos y la ampliación de las posibilidades discursivas de un poema. Así, por ejemplo, en el poema "*Hierbabuena para el chacarero*", leemos:

Ese final de siembra y clara pena.
 hierbabuena para el chacarero
 Que oculta en esenciales ayes propios,
 tanto dolor huyendo y tan tardío,
 hierbabuena para el chacarero.

El poeta refiere el final de una siembra, el dolor, la nostalgia que esta produce en varias regiones del continente americano; esta ambigüedad de espacio y de tiempo abre, sin duda, las posibilidades de interpretación; el discurso poético es el escenario propicio para un lamento que no revela fronteras y con el que pueden identificarse habitantes las de regiones más diversas del mundo.

Los poemas: "*Sepelio del papagayo K, Caballo en desnudo, Cineo, el labrador, Hierbabuena para el chacarero, Amorosa palomera, Biblioteca de mi pueblo*", conformarán el corpus que nos servirá de base para el análisis de la segunda etapa creativa de Hugo Mayo.

2. Imagen e imaginación formas de un sistema minuciosamente consolidado

"La realidad americana no puede ser ni expresada ni descubierta hay que inventarla y no simplemente inventariarla. El mundo no solo es realidad es también experiencia, y la experiencia del poeta es, sobre todo, verbal".¹⁰

¹⁰ Sucre Guillermo, *La máscara la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 17 y ss.

Esta cita bien podría sintetizar la pasión poética que mueve al espíritu creativo de Mayo, quien considera que el pensamiento es la fuerza creadora por excelencia. Su ideal de precisión verbal se basa en la concentración e identidad que produce acercarse y captar un objeto como una visión, actividad que supone la construcción de una atmósfera específica que a la temperatura y al calor de las palabras busca crear un mecanismo no solo de transmisión del mundo, sino más bien, revelador de sentidos y de posibilidades que no se conocen aún del todo.

El sistema imaginativo de Mayo se construye a partir de un vocabulario aparentemente elemental, reducido y recurrente; se apoya en una sintaxis simplificada y fragmentada por la presencia de los signos de puntuación, de los encabalgamientos o cortes sorprendidos del discurso poético; y, fundamentalmente, por tener como centro de interés a la imagen. Concibe al poema como una construcción arquitectónica, que organiza desde dentro de su propio espacio escritural un sistema de relaciones, en donde las formas se llaman y se repelen. Este sistema exige, sobre todo, otro tipo de lectura sometida a constantes procesos regresivos, a la ambigüedad, a la corrección. En estos avances y retrocesos encontrará, el receptor atento, elementos que reportarán distintas formas de asombro ante el mundo.

El elemento nativo se convierte en un desencadenante para que el espacio rural sea teñido por la acción de la palabra sin límites y construya un mundo signado por la imagen y la imaginación: los labradores, los papagayos, los caballos, las palomas y las palomeras, el pueblo, el chacarero, la besana y el bejuco serán los protagonistas de su mundo poético. Pero, si bien, plantea una referencia clara al ámbito rural, sin embargo, no se marca con exclusividad un lugar, una región o un país en concreto, más bien, da la impresión de que se trata de una realidad abierta a lo latinoamericano, a lo universal. Así, en uno de los poemas de la época leemos:

Y, así, continental, los pájaros en círculo,
hierbabuena para el chacarero

(*Hierbabuena para el chacarero*)

Del paisaje rural, del contacto y contagio con la naturaleza tomará los motivos de su obra poética para este periodo; será, así mismo, la fuente de sus comparaciones, los viveros de sus asociaciones, alimento y vitalidad de sus visiones¹¹. La poesía de Mayo buscará establecer un intenso y progresivo proceso que intentará liberar su imaginación de los controles racionales.

Liberadas las palabras de los contactos lógicos y comunes, las fuerzas metafóricas se desplazarán sin reglas y con ellas crearán un tejido imaginativo más amplio, en donde las figuras que van apareciendo se presentan nítidas por la concreción y la síntesis de sus estructuras, pero, a la vez, enigmáticas, ambiguas por los sentidos que potencia. Así por ejemplo, el poema: "*Cineo, el labrador*" en los dos primeros segmentos versales dice: Cineo, el labrador, enluta, / desde la besana con su dulce-mele"/, el poeta introduce una imagen, que es el símbolo del labrador, en su espacio y actividad de labranza. Esta actividad tiene un tiempo específico de realización, distribuido en tres momentos: sembrar, vigilar y recolectar, acciones que se reiteran en los bloques respectivos. Luego esta imagen primera se diluye en otras con función complementaria que van ampliando ese sistema metafórico y construyendo un ritmo particular, propio de la autonomía del texto y cuyo decurrir formal y de sentido así lo requiere.

En este poema el primer grupo metafórico plantea en forma sintética al personaje, símbolo: "Cineo", en su actividad concreta: la labranza, quien desde el primer surco desde donde inicia la tarea "besana", avisa un panorama lúgubre, oscuro con el

¹¹ Se emplea la categoría Visión, en el sentido que José María Euguren propone; "El sueño es para el autor una visión y los poemas son como los dibujos de esas visiones: nítidos y a la vez, enigmáticos. En Guillermo Sucre, *La máscara la transparencia*, Fondo de Cultura Económico, México, 1985 p. 67 y ss.

que pronostica la presencia de la muerte: "*Cineo, el labrador, enluta*". Con lo expuesto podríamos entender que el ciclo de labranza de la tierra encuentra un paralelismo con el ciclo de vigencia de la vida del hombre. Pero, así mismo, Cineo, el labrador, no está solo, está acompañado por: "las trashedoras de la luna/el júbilo del pájaro, el algibe de los vientos/ de la deficiencia del sereno, de la quejumbre del henil/ del secreto de la ufanía/ de la calígene en holganza". Y con todos estos elementos de la naturaleza, "*Cineo, Sementa*".

En el segundo bloque, Mayo plantea otra imagen: "*Cineo, el labrador, luce/ su honda de cáñamo en la talamera*." e igual que en el primer bloque la imagen genera una secuencia, pero ahora ya no son elementos los que acompañan a Cineo, son direcciones: "*Cineo, luce*", desde: "*La desnudez de la seroja/ desde la venustidad del hortencillo/ desde el sepulcro del escobo/ o desde las bajuras en almácigos/*, en este bloque en cambio, "*Cineo, vigila*", expresión que se reitera al final de cada grupo estrófico.

El tercer bloque presenta otra imagen: "*Cineo, el labrador, comercia/ y esconde en su cuévano primicias*" la difumina en las estrofas siguientes, pero ya no marcando una dirección, sino señalando un espacio concreto. "*En la repromisión que da el tempero/ en el devenir de la cosecha/ En la hora de la uvada/ En el frutar de los arbustos/*" etc.

Concluye el poema con la misma figura que inició: "*Cineo, el labrador, enluta/ desde el calabobos con su dulcemele*".

El proceso de labranza se realiza mediante la ejecución de un ciclo que supone la siembra: "*Cineo, sementa*"; la supervisión: "*Cineo, vigila*"; la recolección: "*Cineo, recolecta*". La vida y la creación del poema mantienen un ciclo semejante al que ejecuta la labranza. Además, al inicio de la labranza ya está presente el sino de la muerte: "*enluta*"; y cuando el ciclo se cierra, la muerte también está ahí, "*enluta*". En

los segmentos versales con los que inicia y finaliza existe una sola variante: "besana"/ primer surco de la labranza, y "calabobos", llovizna suave, pero persistente que acompaña el final de la tarea, el final del poema, el final de la vida.

"Cineo, el labrador" es entonces, la visión del transcurrir del tiempo, de la realización del proceso de la vida, pero, es también, el anuncio del poder y de la persistencia de la muerte.

Las técnicas expresivas, el juego del lenguaje intentan intensificar el poder lúdico y expansivo del lenguaje. El juego circular¹² que propone el poema parece adquirir sentido, cuando su ejecución genera una actividad con la cual anuncia la presencia de la muerte para la vida, para la faena de labranza, para la poesía.

Mayo parece recurrir a la técnica de fragmentación-globalización en su mundo imaginativo. Presenta la imagen, la fragmenta, la disemina, para luego recogerla, globalizarla. De esta manera, el sentido tiende a la inestabilidad, a la dispersión, a la plurivalencia. Teje una red tupida de formas imaginarias de difícil separación de sus componentes, razón por la cual importa más la visión global que construye que la enumeración de actos o de elementos que preceden al proceso de generalización del sentido y de la forma que configuran el texto.

El lector por su parte, captará continuos cambios, movilizaciones e intercambios de imágenes o de repercusiones de éstas de manera independiente. Así, en el poema que nos convoca leemos:

Cineo, labrador, enluta,
desde la besana con su dulcemele,
(...)

¹² Guillermo Sucre define al poema circular como aquella técnica que comienza y concluye con descripciones de igual carácter y que trata un mismo tema. En la obra : *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 27.

Cineo sementa
 (...)
 Cineo vigila
 (...)
 Cineo recolecta

Cineo, labrador, enluta,
 desde el calabobos con su dulcemele.

Mayo con este poema ejemplifica el tratamiento que da a la imagen: la presenta, la fragmenta, y la globaliza con un par de segmentos poéticos que cierran un ciclo, un mensaje, una intención.

Esta idea de ciclo que se instaura en este poema se relaciona directamente con la categoría y noción de ritmo¹³. El poema crea su propia musicalidad, marcado por la secuencia de acciones, por las imágenes, por los segmentos versales reiterativos, por el enumerar de elementos, lugares y direcciones.

La musicalidad con la que se identifica Mayo, no es armónica, no es el ritmo de un mundo ordenado y armonioso, lo que nos presenta, por el contrario, es una tonalidad marcada por la muerte, por esa asimetría propia de la no correspondencia, del conflicto, de la ironía. "La ironía plantea que el universo no es una escritura, si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre, porque en ella no figura la palabra muerte. Y el hombre es mortal", dirá Octavio Paz.¹⁴

Estas imágenes sintéticas, plurales y polisignificativas avanzan en un proceso imaginativo cada vez más penetrante que busca adueñarse de esa energía propia de la realidad e intenta llegar al centro imaginario de toda creación. Embelesado, Mayo afinará su poesía en una personalidad profunda capaz de generar una imaginación dotada de una fuerza y vitalidad desbordante, parecida a la energía que emana la

¹³ Jurik Lotman, define el recurso del ritmo como la repetición de unidades prosódicas a intervalos regulares. se centra en la presencia de los acentos para establecer el procedimiento comparativo que permita destacar los rasgos distintivos del significado de los poemas. En *Estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Madrid, 1982, p. 73 y ss.

¹⁴ Paz Octavio *Los hijos del limo*, Ed. Seix Barral, España, 1975, p. 109.

naturaleza misma y sus habitantes. Construye así, un eje básico a partir de una triple fusión: vida-naturaleza-poesía, regida por una dinámica propia, sin formalizaciones y leyes externas al poema mismo. La visión que confecciona intercomunica todos los órdenes de la realidad, cohesionados por una energía transustancial, multiforme y sobre todo, incesante.

En el poema "*Caballo en desnudo*"¹⁵ nuevamente vemos como la naturaleza le presta a Mayo sus elementos para presentar al caballo en un entrar y salir de la pampa, en un ir y venir por el viento, pero, sobre todo, en constante competencia con la muerte. Este caballo que avanza brioso y vital por la pampa tiene una dirección plena, un destino fijo: la muerte. Pero, así mismo, ese desafío caballo-vida-muerte se emparentan directamente con la creación poética, de tal manera que, caballo, vida, poesía, muerte podrían ser los ejes del ejercicio poético con los que Mayo construye su sistema de imágenes.

En ese afán de liberación de las ataduras racionales en esa búsqueda de las asociaciones más libres e inusitadas, Mayo se aproxima a la noción de las visiones propuestas por los surrealistas. Las imágenes presentadas, la enumeración de actos tejen en el poema un panorama más amplio de la trayectoria que sigue el caballo. "Se viene el Caballo/ Y a galope ha entrado de lleno en la pampa,/ En la pampa/ se marcha el caballo/ y a galope pasa desafiante, la raya/ la raya/Se aleja el caballo! I a galope, resuelta, se mete en el viento,/ en el viento/", dirá en una parte del poema.

El mundo imaginativo de Mayo encuentra en la naturaleza signos anunciadores del misterio cósmico: caballo, pampa, galope, montubio, chúcaro chacarero, viento, agua, aire, lluvia, trueno son símbolos que se identifican con la vida misma: nervios, locura,

¹⁵ Existen cuatro versiones publicadas de este poema: el primero, publicado por el diario el Universo en septiembre de 1959; el publicado por la revista Cuadernos del Guayas en 1964; el tercero, publicado por la revista Cuadernos del Guayas, bajo el título Poesía del siglo XX, en el año 1972; y la cuarta versión recogida por Rodrigo Pesántez Rodas, en la Colección Letras del Ecuador Nº 20, en 1973. La versión que utilizaremos para la presente reflexión es la que en 1959 publicara el diario El universo.

amor, muerte, ritmo. Pero, son también atributos de aquella intensidad propias del vivir: porfía, odio, enneciarse, desmedida, atropello. Así, la realidad cotidiana se ve transfigurada por el don de la palabra.

Los poemas presentan continuos cruces de planos e impresiones sinestésicas, que crean un ámbito de revelación, de iluminación de la existencia humana y, a la vez, sugiere la cercanía de la muerte. Así lo dirá:

Cómo trota y se sitúa ante la muerte!
Ante la muerte
(*Caballo en desnudo*)

En la toma los limoneros
ochenta y siete papagayos lo enterraron.
yo también
(*Sepelio del papagayo K*)
O Cineo, el labrador, enluta

Dirá en el poema: "*Cineo, el labrador*"

La muerte construye imágenes que encierran una energía natural en movimiento, con impulsos y apetitos humanos en donde actúan las pasiones y el ímpetu del amor dirá en otra parte del poema "*Caballo en desnudo*".

Ya sacude polvaredas en huidas imprevistas
El caballo en amoríos

Ya se llena de deseo porque logra ver la yegua
El caballo en esperanzas

Ya comienza a impacientarse demostrando su lujuria
El caballo es un pecado.

Mayo plantea en este periodo una estética de vitalismo desbordante en donde sus manifestaciones personales buscan identidad con la naturaleza, como si entre creador y objeto creado hubiera una semejanza total. Mayo es el caballo, entra de lleno en el terreno de la poesía, como el caballo lo hace en la pampa. La trayectoria de uno y de otro es decidida, es fuerte, es desafiante. "El caballo vive su ímpetu/ Cómo pasa

desmedido de su límite/ Como bate su atropello ante la meta/ Cómo olvida ya reñido a su palafrenero", expresará en otra parte del poema.

Las imágenes en este sistema fluyen como el agua, como el movimiento del caballo, como la labranza del chacarero o como el entierro del papagayo; se trata de una vitalidad siempre en riesgo.

Que por andar azaroso en sus huidas puede morir
Que lo enfreno!

Que por desobedecer al suicida jinete puede morir
que lo domo!

Que por salir a gozar con el amor puede morir
Que lo encierro!

Pero en la medida que el caballo recorre la pampa y el poeta confecciona su discurso poético esa vitalidad pierde vigencia hasta llegar a un punto en que pide desesperadamente tregua. Este término seleccionado por el poeta se identifica con esa agotadora intensidad que supone el recorrido de la vida.

"El Caballo pide tregua.../ El caballo ya no corre/. El ritmo vital del caballo descende, se ve menguada por el esfuerzo; pero el caballo no se detiene sigue adelante hacia el encuentro decisivo con la muerte.

De esta manera, el caballo llega a su destino, muere, pero amando. Finaliza el poema, pero el poeta lo termina amando. Finaliza la vida del escritor, pero el poeta, Mayo, morirá escribiendo.

Este juego: caballo, poeta; vida-muerte, creación poética-naturaleza parecerían ser los módulos imaginativos con los que Mayo construye su sistema de formas y de sentidos, que a través de un proceso de internalización de lo recóndito de su "yo" buscará acoplar el flujo de una conciencia visionaria, libre, sin ataduras que obtenga

su equivalencia en el galope del caballo, en el correr del agua, en la labranza del chacarero o en el sepelio del papagayo, pero siempre en diálogo permanente con el mundo rural. En este punto cabría anotar lo propuesto por Saúl Yurkievich cuando analiza la obra de Neruda: "Estamos deslindando una personalidad poética (una idiosincrasia y una ideología) condicionada por ciertas experiencias personales, con una determinada visión y actitud frente al mundo, que buscará progresivamente los medios verbales más aptos para expresarlas".¹⁶

Mayo se presenta así como el gestor de una imaginación creadora, expansiva y conmovedora que no desemboca en pensamientos complejos, sino más bien lanza las imágenes en sentidos plurales, disímiles; provocando superposiciones de sentidos simultáneos.

Gastón Bachelard distingue dos tipos de imaginación pertenecientes ambos al psiquismo normal; una es la imaginación reproductora que se basa, sin sobrepasarla, en la percepción vivida de lo real y atesorada por la memoria, en sus combinaciones posibles; la otra, es la imaginación imaginativa, no sujeta a las limitaciones de la experiencia objetiva, que nos propone lo inédito y que provoca la explosión del lenguaje, los químicos prevén una explosión cuando las posibilidades de ramificación de una fuerza son mayores que las de cese o delimitación.¹⁷

En Hugo Mayo, su sistema imaginativo podría ubicarse en el segundo caso, en el terreno propicio de esa imaginación que desborda la experiencia objetiva y provoca la explosión del lenguaje, en donde poeta, objeto, mundo y poesía se fusionan y contribuyen a un sistema metafórico de incesantes conexiones, de realidades que se entrecruzan y superponen, en donde la separación de planos es, cada vez, menos

¹⁶ Yurkevich Saúl, *Los forjadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral editores, Barcelona, 1971, p. 157.

¹⁷ Op. Cit., p. 17.

nítida, en donde una abigarrada visión de significaciones se interceptan revelando relaciones conflictivas entre parecidos, entre homólogos y hasta entre contrarios; los mismos que, en ciertos momentos, se vuelven semejantes y hasta idénticos.

En el poema "*Caballo en desnudo*" dice, por ejemplo:

Se ha adornado con colores tardecidos que lo escoltan
El caballo va pintado

En estos segmentos podemos notar como la diferencia significativa entre "adornarse" y "pintarse" ha desaparecido, y más aún se ha convertido en consecuencia el uno del otro, de un proceso mágico que supone el decurrir del día y del tiempo, de la mañana a la tarde. Adornarse es así, sinónimo de transitar.

Este sistema imaginativo supone un penetrar y dejarse penetrar por la naturaleza, es el paso alucinado del poeta por el mundo, por la existencia representada por la enumeración de actos disímiles; la acumulación de partes heterogéneas sugieren esa posibilidad de alcanzar la totalidad del movimiento del caballo: el caballo entra, se marcha, se aleja, recorre rutas, deja huellas, odia, acosa o porfía, se enoja, pasa invicto, crea un ritmo, provoca una estampida, se confunde, se sofoca, entra en la locura, salta abismos, vive ímpetus, pide tregua, muere. Estas acciones y estados por los que atraviesa el caballo son ejemplos de esa totalidad de realidades que conforman un proceso cuyo ritmo y movimiento son imposibles de captarlos en su totalidad.

El poema y el sistema metafórico en general de Mayo se mueve en direcciones disímiles, son pedazos de discurso cuyos fragmentos están relacionados por nexos imaginativos, por una significación subjetiva. Los adjetivos y atributos que se dan al caballo, al chacarero, al labrador o al papagayo, a la palomera o a la biblioteca

refuerzan esa visión caótica: Así dirá "empolvados derroteros, inagotables pajonales", o la borrasca inopinada, el tempranal improvisado; etc.

En este universo metafórico, visionario y alegórico la vida y la muerte son considerados como alternativas interactuantes de una misma energía en constante transformación. "*Caballo en desnudo*" y los poemas que nos sirven de corpus para el análisis de la producción poética de Hugo Mayo, en este periodo, son el ejemplo de una "obra abierta", en donde el ritmo específico que el poema marca, la sintaxis fragmentada, incongruente y, a ratos, inconexa; conviven con recursos reiterativos insistentes y representan una imaginación sin ataduras, una conciencia irónica, que exige un espacio para la lectura diferente, en donde el sujeto de la acción, mira su propia existencia y genera la impresión de que copia cinematográficamente el flujo espontáneo de sus intuiciones.

3. Humor e ironía: saber y signo de un sistema de relaciones.

"La poesía moderna oficia en el suelo de la sociedad y el pan que reparte a sus fieles es una hostia envenenada: la negación y la crítica".¹⁸

Con esta cita Octavio Paz pretende explicar que el mundo no es legible a la manera de un libro como proponía la analogía y las corrientes que la sustentaban. Revela, además, que la estructuración del universo se realiza en torno a otros elementos que no son ni la correspondencia exacta entre los mismos, ni son el resultado de un ritmo único o universal.

Los elementos que organizan al mundo son la negación, la crítica y, sobre todo, el humor y la ironía. De esta manera, la ironía se erige como el signo de la ruptura de la unidad y de la correspondencia; es la excepción, el infortunio, el accidente fatal, pero,

¹⁸ Paz Octavio, *Los hijos del limo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 90.

también, lo infausto, la muerte. Esta nueva cosmovisión en torno al mundo y a la vida hacen suponer que ese gran libro que organiza la analogía hoy por hoy no existe y que el mundo está hecho de fragmentos, de dudas, de reflexiones, de críticas, de ironías.

La ironía dirá Paz "muestra que el universo no es una escritura, y que cada traducción de esa escritura es distinta y que la correspondencia de la analogía es un galinatías babélico"¹⁹

La concepción de la ironía como el signo de la excepción de aquellos espacios de fuga en donde pueden hablar otros lenguajes y, sobre todo, otros sentidos es tomado por Hugo Mayo para expresar esa diferencia, asumida como rebeldía y como búsqueda incesante de formas. Esa ironía acompañada del humor y de esos continuos juegos de términos e imágenes están presentes en la segunda etapa escritural del poeta.

No olvida temores de antaño y, a través de la autoironía, denuncia la pérdida de uno de sus libros. En *"Biblioteca de mi pueblo"* dirá: "Después de mi regreso-esto fue por la noche- /alguien parecía esperar la llegada de muchos;/de esto, que era para pensarlo,/ conoció un señor de sesenta años pasados;/ al momento olfateó algo que podía perderse:/ y, apresuradamente, escribí a la ligera:/RESERVADO PARA MIS LIBROS QUE FUERON A LA IMPRENTA/

Esta ironía leve, sutil del poema, abre ese espacio de fuga, en donde lo cotidiano ingresa al terreno de la poesía y establece un espacio para la reflexión, para la duda, la crítica y, por supuesto, para el doble sentido. De esta manera, Mayo insinúa la presencia de esas diversas texturas del mundo que entran al terreno de lo artístico.

¹⁹ Op. Cit., p. 111 y ss.

El tono de ironía se agudiza cuando en otro de los poemas de la época, "*Amorosa palomera*", se instala la ironía, el poema inicia con una imagen: su título, es signo de una visión, de la posibilidad de captar el mundo y descifrarlo. Continúa el poema con un equivocación que instaura el juego de términos homófonos y homónimos: "Catarata" es definida geográficamente, pero el defecto que tiene el personaje del poema es más bien de visión. Con lo cual entra juego, la ironía. Mayo revela que el problema que convoca al poema no es de ver el mundo, sino de leerlo, captarlo y hacerle participe de una cosmovisión. Así lo dirá en las primeras segmentos del poema:

No hubo necesidad de un oftalmólogo.
Catarata en el agua que se lanza desde el precipicio,
 dicen los textos de geografía,
 por eso los familiares prefirieron llamar a un geógrafo destacado,
 para atender a la paciente.

El desarrollo de la ironía continúa, cuando en los versos siguientes leemos:

La señora, en verdad, era corta de vista,
 pero, divisaba, cuando quería, hasta la misma panacea:

En estos segmentos, el juego se establece en el plano significativo cuando a una afirmación: "era corta de vista", le sigue una negación; "pero, divisaba, cuando quería", como para afirmar que el mundo está hecho de dudas y, sobre todo, de conflictos, de dichos y entredichos. En este negarse, "el universo, dice la ironía no es una escritura comprensible para el hombre... La ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no comunicación".²⁰

La ironía y el humor continúan su recorrido por el poema y su lectura del mundo en un paralelo propio de la actividad escritural de Mayo; en los versos siguientes, la ironía se marca por la confusión que se crea por el uso de los distintos instrumentos de ayuda para la visión:

²⁰ Op. Cit., p. 111 y ss.

"Cómo llegó a ser amorosa palomera, nadie como ella
para observar el vuelo de las aves con su izquierdo monóculo."

En este caso, el "monóculo" instrumento que sirve para leer (leer el mundo) es utilizado para mirar a larga distancia. Por lo tanto, se confirma nuevamente que su deseo era aprehender el mundo y no solo recorrer apresuradamente por él.

Pero, la ironía se intensifica y, en este caso, con la presentación de los distintos elementos que utiliza para captar el mundo: telescopio, teleobjetivo, la telepatía le sirven para alcanzar la visión de París, para alcanzar una visión moderna de la civilización y del mundo. Esta trayectoria la realiza desde su alcoba, parecería que, con esta precisión, quisiera insinuar la presencia del viejo conflicto entre tradición y modernidad.

Oftalmólogo, París, La Torre Eiffel serían símbolos de la modernidad. La palomera, la alcoba, el vuelo de las aves, los quevedos, obtenidos por herencia son símbolos de la tradición. Pero, el personaje del poema siente moriña al observar la torre Eiffel, y goza cuando mira los rayos verticales /"que proyectaba el tragaluz de su alcoba". Este hecho fue la causa para que se quedara sola y para que su hijo viajara a Italia en busca de la modernidad.

La ironía se presenta además como crítica a esa modernización incapaz de cumplir sus promesas de bienestar y progreso. Por ello abandonó los sofisticados instrumentos para la visión y prefiere captar el mundo, aunque con orzuelos y catalejos de luneta, pero desde su palomera, y, expresar su propia perspectiva sobre la dicotomía modernidad y tradición.

La ironía se presenta también a través de asociaciones incoherentes y en ocasiones hasta absurdas; Así se evidencia, en el poema *"Amorosa Palomera"*:

A veces, le hacían gracia los orzuelos que portaba,
pero los boticarios le regalaban con modernos colirios.
Una mañana, con catalejos de lunetas ahumadas

Este sin sentido, contribuye a enfatizar la confusión y la posibilidad abierta de leer el mundo. Mayo en su trabajo minucioso con la palabra rompe la lógica del discurso y, a través de elementos de la vida cotidiana, de la geografía y de oftalmología crea nuevas realidades y, por medio del canto de imagen, presenta una visión indecible, regida por el tono de la ironía y la crítica.

El poeta a través de la imagen de los cristales, presente en el poema "*Amorosa Palomera*" sugiere la transparencia del espacio y la posibilidad de leer el mundo, no solo verlo. Presenta además el vértigo que produce el espacio y el tener conciencia de él, en forma simultánea.

La ironía le posibilita a Mayo abrir el terreno de lo poético para leer esos desacuerdos del mundo, plantear una ácida crítica a diversos niveles e instituciones de la sociedad a través del juego significativo, del juego verbal y potenciar las direcciones que los sentidos pueden seguir.

"El juego verbal es una ironía contra el realismo lingüístico y aún contra el estilo en su acepción habitual: su efecto es la ambigüedad semántica, la proliferación de significativos; una misma palabra puede decir dos cosas distintas que, sin embargo, no se excluyen y forman un sentido más amplio."²¹

En este poema se ve cómo un simple desvío verbal: juego de homónimos y homófonos ha producido, también, un desvío en el discurso en general, cómo los elementos de la realidad se dirigen a otros planos del sentido. Se instaura la metáfora del viaje en el discurso, en donde, a medida que avanza el poema, van ingresando al juego múltiples realidades en continuas metamorfosis. La ironía juega su papel y marca el tono del recorrido a la manera que enuncia Guillermo Sucre cuando analiza la obra de Vicente Huidobro: "Un viaje en el espacio es un viaje en el tiempo. Además,

²¹ Sucre Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 14.

el juego enunciativo enriquece la experiencia del lector; le hace vivir un momento de alquimia verbal como equivalente a otro de alquimia temporal: un presente puro. Es lo que Huidobro mismo define como el entusiasmo que nace de todo descubrimiento."²²

El problema de la visión para Mayo, el posicionamiento para captar el mundo y la creación del espacio para la poesía tienen fundamental importancia; parecería que ese espacio sitúa a la mirada en un punto clave que provoca la iluminación de su espacio, de ese objeto, como que las cosas adquieran esa característica de la que habla Benjamin: "Las cosas tienen 'aura' cuando son capaces de levantar la vista y devolver la mirada a quien las mira".²³

4. El sistema rítmico: juegos tonos y movimientos

La selección de palabras en un texto, al igual que la distribución de los elementos constitutivos de un sistema rítmico, no suponen la colocación mecánica de estos, por el contrario, revelan la existencia de un conjunto rítmico más complejo cuyo valor radica en que su presencia acentúa su construcción semántica.

El sistema rítmico en los textos de Hugo Mayo se producen a partir de imágenes del significante²⁴ que se organizan en un conjunto particular en donde los significados de los términos elegidos adquieren mayor presencia y se diferencian del significado conceptual de la lengua.

²² Op. Cit., p. 95.

²³ Benjamin, Walter, *Poesía y Capitalismo :Iluminaciones II*, Ed. Taurus Humanidades, 1990, p.14.

²⁴ Carlos Bousoño emplea el sintagma: imágenes del significante para referirse a aquellas formas constituidas a partir de la expresividad rítmica y fónica, cargados de un efecto dinámico y portadores de una energía fónica particular. Estas imágenes además, cuentan con instrumentos particulares para su realización. Esos instrumentos son las onomatopeyas, las aliteraciones, el encabalgamiento, las reiteraciones. En *Teoría de la Expresión poética*, Ed. Gredos, Madrid, 1970, p. 463 y ss.

Este sistema rítmico tiene como objetivo central poner al lector en trance para escuchar al lenguaje imaginario y, lo que es más, en trance para aceptar dicho proceso imaginativo, ejerciendo así, una función de apelación, sugestión, interrumpiendo la acción de la racionalidad propia de la vida práctica. Así mismo, las figuras construidas a partir del ritmo y de la musicalidad de un texto poético ponen en marcha una libertad asociativa múltiple, compleja, por cuanto los elementos que pueden entrar en ese juego provienen de áreas diversas y de escenarios de lo más distantes.

De esta manera, la sugestión, las asociaciones y los intensificadores de los sentidos se convierten en un sistema hipnotizador, que convoca al lector y lo toma como por sorpresa; preparan su ánimo para captar un conjunto de elementos en cuyo seno ha sido invalidada la esfera racional del lenguaje.

El resultado de la construcción rítmica del texto es la composición de sonidos que forman series correlativas con un rasgo distintivo: posición común respecto del acento en posición tónica, protónica de la primera, de la segunda postónica de la primera, etc). Esto inserta las palabras que constituyen los versos en conexiones complementarias, supragramaticales. La importancia de este hecho crece bruscamente debido a la diferencia de carga semántica entre los sonidos del discurso habitual y los del poético... Puesto que el emisor y el receptor de la información están obligados a utilizar un número limitado de sonidos de que dispone el habla, ha surgido, así, la necesidad de recurrir a combinaciones de sonidos, con el fin de poder transmitir un número considerable de conceptos"²⁵, dirá Jurik Lotman, al referirse al problema de la estructura rítmica en los textos poéticos.

En el sistema rítmico propuesto por Mayo, las pausas, la distribución de los acentos, la colocación de verbos al final de los segmentos versales, la participación de los gerundios, las estructuras sintácticas aparentemente sencillas, los recursos estilísticos como la aliteración, reiteración, encabalgamientos construyen una figura tonal

²⁵ Lotman Jurik, *La estructura del texto artístico*, Ed. Istmo, Madrid, 1982, p. 175.

sentenciosa, de música secreta y monocorde, que, a través de cortes sorpresivos en los versos, por la presencia de los signos de puntuación buscan la formación de un ideal de justeza expresiva.

El ritmo se vale de tiempos simultáneos, de espacios y de sentidos; busca reproducir la energía vital de la naturaleza tomándola como eje para revelar la intensidad de la vida y la fortaleza de las acciones artísticas y poéticas en concreto.

El ritmo oral, cuyo eje de realización es, fundamentalmente, el tiempo en los textos de Mayo intenta confeccionar un espacio en donde lo que importa es que los distintos elementos convocados permitan ser aprehendidos visualmente. Así, "La música del poema y no solo el sentido es dibujada".²⁶

De esta manera, la musicalidad de los poemas se relleva frente a los silencios del texto y deja fluir imágenes del significante que procuran exponer una visión propia del mundo, de sus objetos, y de sus seres.

Lotman afirma que uno de los elementos esenciales de la naturaleza del ritmo es la escanción, entendida como el proceso de clarificación subrayada del metro; clarificación que se encuentra en actitud análoga a la cuenta en voz alta, cuando se estudia una pieza musical. La escanción pone de relieve el dibujo rítmico que existe en el verso. Los elementos de la escanción son las pausas y los acentos. "De tal manera que, sobre el dibujo de las pausas léxicas se superpone el dibujo de las pausas rítmicas."²⁷

En el sistema rítmico de Mayo, los acentos ocupan posiciones que se enfrentan con los ritmos clásicos; su distribución acentual se centra en la colocación del acento final o descendente sobre verbos, cuya presencia provoca una intensificación de la ima-

²⁶ Sucre Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 92.

²⁷ Lotman Jurik, *La estructura del texto artístico*, Ed. Istmo, Madrid, 1982, p. 176 y ss.

gen sonora o del dibujo rítmico. "Cineo, el labrador, luce/ Cineo, labrador, comercia/ Cineo, sementa/ Cineo, vigila/ Cineo recolecta/, dirá en uno de los poemas del segundo periodo.

Pero, el proceso de escanci3n desarrollado por el poeta se acentúa aún más cuando elige un tipo de estructura sintáctica aparentemente simple, pero marcado por una intenci3n semántica, sintética, de infinita riqueza significativa; sin embargo, el uso de formas elípticas, la presencia de pausas inesperadas, el tono entrecortado de muchas de sus expresiones permite la apertura del panorama interpretativo.

En este contexto, las pausas y los silencios exponen que el sentido que las acompa1a no ha cesado, por el contrario, hablan de un largo suspenso en donde el lector atento debe hilvanar las secuencias de contenido regadas en el texto. El trote del caballo, su relinchar no concluyen con su paso, continúa resonando a pesar de que el trayecto avanza, es lo que parece sugerir el poeta cuando en una de las estrofas del poema "*Caballo en desnudo*", afirma:

El caballo en petulancia
Y el caballo
Mi caballo

Cómo se enoja con tanta presencia desmedida!
Y relinchando...

Cómo se enoja cuando torvo abandona la caballeriza!
Y relinchando...

Cómo se enoja con tanta arrogancia en su descuello!
Y relinchando...

Este sistema rítmico divide al texto del verso en segmentos, en unidades fraccionarias que no necesariamente coinciden con los segmentos constituidos por el sentido. Estos aparentes desajustes potencian la figura rítmica que le interesa destacar a Mayo: el trote del caballo, su trayectoria por la pampa, por la vida; el recorrido del funeral, la secuencia de la labranza, el viaje de la mirada y con ella, la aprehensi3n del

mundo. En todos estas figuras su construcción obedece a que los sonidos al interior del verso y de las palabras se han semantizado.

La distribución acentual, los puntos suspensivos, los signos de admiración, los de puntuación, las pausas, los gerundios, los encabalgamientos, las reiteraciones, las frases sintéticas construyen un sistema de entonación que revela una ruptura de la armonía del mundo, la presencia explícita y tácita de la muerte como un personaje recurrente en los poemas de este periodo. El humor, la ironía, el juego constante con el lenguaje atestiguan, también, que el hombre, el mundo y el poeta con sus respectivos elementos han entrado en un proceso tenaz de lucha y de enfrentamiento por la posesión de espacios y por la persistencia en el tiempo.

Formas aliterativas, onomatopeyas, encabalgamientos, reiteraciones, enumeración de actos, síntesis, elipsis son algunos de las recursos estilísticos que conforman también el sistema musical y rítmico que Hugo Mayo nos presenta.

Formas aliterativas de "s-r", como por ejemplo: "Pensar en infusiones y en vestir ya de verde/ hierbabuena para el chacarero./ la duda de un gusano en su tamaño,/ y ese insistir de mi olfato que reclama,/ hierbabuena para el chacarero", dirá en una de las estrofas del poema que dedicara a Miguel Angel León; "*Hierbabuena para el chacarero*"²⁸.

Expresiones onomatopéyicas como: parpar, o chirrido, presentes en el poema "*Sepelio del papagayo K.*"

Encabalgamientos presentes en el poema "*Hierbabuena para el chacarero*":

Oh! sordo retomo en que me acato,
hierbabuena para el chacarero.
que apenas caminado al son caído,
y con afán que abro y exagero,
hierbabuena para el chacarero.

²⁸ Cuadernos del Guayas Nº 10, abril 1995, p. 3.

La presencia del encabalgamiento del tercero al cuarto verso se repite en los siguientes grupos estróficos del poema. El encabalgamiento genera nuevas y renovadas formas para el juego sensorial, y, a este efecto, parece evocar Mayo cuando recurre a este recurso retórico. Bien cabría en este momento señalar lo que Carlos Bousoño afirma al respecto:

Al encabalgarse una estrofa se destruye el ritmo habitual, disponiéndose sorprendentemente de un ritmo distinto, con grandes posibilidades para la materialización sensorial, ya que según sea la expansión de los materiales encabalgados y la forma de ese encabalgamiento, así será el ritmo estrófico que aparezca (...) ²⁹

El encabalgamiento rompe el ritmo tradicional del lenguaje e introduce una técnica que busca representar el movimiento y la fluidez con que los personajes de sus poemas y los distintos mensajes del mismo recorren las distintas posibilidades de sentidos y, por lo tanto, de interpretación. En otro de sus poemas encontramos:

por eso los familiares prefirieron llamar a un geógrafo des-
tacado,
para atender a la paciente.
(Amoroso palomera)

O en Cineo, el labrador dirá:

Cineo, el labrador, luce
su honda de cáñamo en la talamera.

En uno y otro ejemplo, los encabalgamientos rompen con la musicalidad y el ritmo habitual del lenguaje e instauran un sistema musical, personal y evocativo, propios de una intencional y de un estilo en particular.

Las reiteraciones las encontramos en casos como el siguiente:

Se viene el caballo!
I a galope ha entrado de lleno en la pampa
En la pampa.

²⁹ Bousoño Carlos, *Teoría de la Expresión Poética*, Ed.. Gredos, Madrid, 1970, p. 371.

La reiteración del sintagma: "en la pampa" al final del segundo segmento versal y en el tercero, introducido con mayúscula, abogan por la presencia decidida de un lugar como escenario propicio para el desarrollo del sistema imaginativo y rítmico a la vez.

Para explicar mejor la presencia de este recurso tanto en el sistema rítmico de Mayo como en el sistema semántico de sus textos, recurriremos a Lotman, quien en su texto "*Estética de la creación verbal*", afirma que:

la repetición de las palabras de un texto no supone la repetición mecánica del mismo, mas bien revela la existencia de un conjunto semántico más complejo cuyo valor nace del carácter cuantitativo. La duplicación de la palabra, y, en este caso, de una musicalidad no significa la duplicación mecánica de conceptos, sino un contenido distinto, nuevo, más complejo. La repetición de las palabras forman una unidad semántica superior que no puede ser descompuesta en los significados conceptuales de las palabras que lo construyen.³⁰

Esta unidad superior de sentido y de musicalidad en Mayo la encontramos por ejemplo en el poema "*Caballo en Desnudo*". en donde las reiteraciones son frecuentes. Construyendo una secuencia insistente que se emparenta con una figuración vital del recorrido del caballo. Esas situaciones construyen una energía rítmica en sí misma, una verdadera suma del ser sensible en un solo instante que desencadena el ritmo de todo el espacio del texto poético.

Altema la posición de los términos que reitera en un juego que, desde el punto de vista estructural, musical y de sentido ponen al descubierto las diferencias entre las distintas partes del texto. Así en el poema que analizamos se encuentran los siguientes casos.

El caballo va a galope
Y el caballo
Mi caballo!

Que por inagotables pajonales pasa agitado
Agitado pasa

³⁰ Lotman Jurik, *Estructura del texto artístico*, Ed. Istmo, Madrid, 1982, pág 165 y ss.

Que por empolvados derroteros paga agitado
 Agitado pasa

Que por inertes labajos pasa agitado
 Agitado pasa.

En el terceto y en los pareados que conforman esta secuencia del poema puede verse cómo los elementos que reiteran: "caballo" en el terceto y el sintagma: "agitado pasa", en los pareados, dejan en libertad y potencian el sentido de los términos no repetidos que se convierten en los portadores idóneos de la figura rítmica y musical que el poeta desea transmitir y que, de hecho, se relaciona con la visualización del poema que insiste Mayo en destacar. Es por ello que las referencias que marca como relevantes son la acción del caballo: "va a galope" y los espacios por donde transita: "inagotables pajonales/empolvados derroteros/ inertes lavajos". Parecería que, en este sentido, coincide con Lotman, quien al respecto afirma: "Cuando mayor es el número de los elementos y de los aspectos coincidentes en los segmentos del texto que no se repiten totalmente, tanto más alto es la actividad semántica del elemento diferencial".³¹

En otra secuencia del poema se observa:

El Caballo crea un ritmo
 y el Caballo
 Mi Caballo!

Se dispara incontenible y ha agitado su locura
 El caballo rompe cinchas!

Se dispara incontenible y ha logrado las distancias
 El caballo rasga vientos!
 Se dispara incontenible y ha pasado los vacíos
 El caballo va borrando.

En el terceto de este ejemplo, los únicos elementos que no se repiten son: el verbo crear y el complemento directo, un ritmo. La creación de la figura del movimiento le interesa destacar a Hugo Mayo, y, en los pareados, desarrollará la intensidad de ese ritmo a través de las formas verbales: ha agitado, ha logrado, ha pasado, pero los

³¹ Op. Cit., p. 169.

espacios que transgrede: la locura, y más aún, su locura; las distancias, los vacíos, formas no reales de limitación hablan de la fuerza y de la energía que imprime el caballo en su trayectoria. El caballo no tiene quien lo pare y con imágenes de una sugestión incalculable: rompe cinchas, rasga vientos, va borrado. La velocidad que imprime es tal que en partes de su viaje hasta desaparece.

Los elementos que se reiteran, de hecho, contribuyen a crear el estado de tensión que acompaña al ritmo y al sentido de la secuencia: "se dispara incontenible" está colocado a la manera de un estribillo intensificador del movimiento del caballo, en donde cada repetición suena diferente porque supone que con cada reiteración los contenidos se cargan de una intensidad vital, abierta a las posibilidades de captación de los lectores que al poema se acercan.

La reiteración construida, en cambio, por las formas: "El caballo, Y el caballo, Mi caballo" hablan de un proceso de interacción y de un accionar que puede ser leído en una triple dirección: la primera la acción externa del recorrido del animal por la pampa, en la construcción de esa síntesis que supone la metáfora del enraizamiento propuesto por Jorge Schwartz: el elemento americano, el caballo, lo nativo visto desde las técnicas del fluir de la conciencia, desde la automatización del lenguaje, desde el absurdo.

El segundo "Y el caballo" habla de ese símbolo mayor que es la vida en su lucha constante y desenfrenada frente a la muerte.

La tercera forma "Mi caballo", podría entenderse como la visión personal del poeta en su lucha decidida por la escritura, con las palabras, con la composición del poema. El recorrido del caballo termina cuando la creación del poema también avisa su final.

Parecería, entonces, que el sistema significativo busca construir la figura del recorrido de la trayectoria que sigue el movimiento del caballo. Pero en el sistema rítmico, en cambio, parecería que lo que intenta es revelar los acordes que ese movimiento pro-

pone: los chasquidos del galope, del relinchar, el susurro del viento, la musicalidad del alba, el meridiano y el crepúsculo.

Este sistema de reiteraciones completas en algunos casos al estilo de:

El caballo pasa chúcaro
Y el caballo
Mi caballo

O, relativa, a la manera de:

De pronto en sus sienes le rodean las mariposas
Y a entrepaso, a entrepaso.

De pronto en sus crines le golpea la primera luz
Y a entrepaso, a entrepaso.

De pronto en su cola le besuca el oreo
Y a entrepaso, a entrepaso.

O, las formas de estribillo como lo que aparece en el poema "*Hierbabuena para el chacarero*", como cuando leemos:

Y, así, continental, los pájaros en círculo,
hierbabuena para el chacarero.
Entonces reanuda mis pisadas y columbro;
Y, alguien que silba espeso, ya amputaba,
hierbabuena para el chacarero.

O las formas o manera de sentencia presentes en las cuartas líneas versales de las estrofas 2da, 3ra y 4ta del poema circular "*Cineo, el labrador*".

O, la insistente marca de los terceros segmentos versales del poema: "*Sepelio del papagayo K*": "Yo también".

Hablan de un proceso que se establece a partir de la relación de elementos en el texto que entran en juego desde un enfoque individual, (el poema y su intención) y ofrece un cuadro curioso de repeticiones y no repeticiones, que a una primera lectura dan la impresión de simples juegos del lenguaje, pero, que por el contrario, al incre-

mentarse los elementos de semejanza hasta la total coincidencia en unas partes o secuencias del texto, aumentan la diferencia de la no coincidencia en el caso de la lectura e interpretación individual.

Los textos que nos presenta Hugo Mayo en esta etapa representan un sistema imaginativo y, a la par, un sistema rítmico contruidos a partir de una relación de sistemas textuales en donde la función diferenciadora y distintiva de los sentidos, de las repeticiones está en relación directa con la posición de los elementos y de las construcciones que se repiten. "La equivalencia incompleta constituye el momento fundamental de la sinonimia artística"³², dirá Jurik Lotman.

Mayo revela así ya no un juego puramente experimental; su búsqueda en esta etapa de su trayectoria poética está caracterizada por un trabajo minucioso y pormenorizado sobre el lenguaje en sus distintos planos.

Las reiteraciones, entonces, se convierten en elementos centrales del sistema imaginativo y rítmico del trabajo poético de Mayo. De hecho, entran en relación directa con la enumeración de actos a través del empleo de formas sintácticas simples, por ejemplo, el caballo: viene, se marcha, se aleja, galopa, recorre, pasa chúcaro, trota, crea un ritmo, entra en estampida, se dispara, crea rutas, salva abismos, está arisco, está empreñado, pide tregua. Pero a la par del movimiento del caballo, en su ruta en su trayectoria, la enumeración de actitudes de modos que asume el animal también construyen una secuencia. Así, entra en petulancia, sigue duro, pasa invicto, se confunde, enloquece, vive ímpetu, pide tregua.

La enumeración de actos lograda a través de una sintaxis aparentemente simple y contruida a partir de un sujeto, una acción y complementos fundamentalmente de modo y de lugar, intentan decimos que el espacio verbal se ha transformado en un lienzo en donde una manera específica de articular el lenguaje le convierte en un es-

³² Op. Cit., p. 72.

pacio visual, en el cual, las diferentes secuencias versales revelan la composición de un cuadro, en cuya textura, las palabras, las imágenes y los signos, no solo se escuchan, sino que aún más se ven. El laconismo y la intensidad de significación de los títulos: "*Caballo en desnudo*", "*Cineo, el labrador*", "*Amorosa Palomera*", parecerían anunciar una exposición pictórica, en la cual la plenitud de la palabra llegará por la puesta en marcha de un proceso que supone tener en cuenta la trama verbal, luego, su visualización; posteriormente, hay que imaginársela como espacio y con los elementos que desempeñan una función emblemática y, finalmente, sentirla hasta en aquellos espacios en donde reina el silencio.

En el poema "*Sepelio del papagayo K*", la imagen rítmica que desea expresar es la del recorrido del cortejo fúnebre que está construida a partir de varios elementos: primero, la selección del tipo estrófico: tercetos contruidos a través de circunstanciales de lugar, dirección, y compañía, en la primera línea versal; luego, el sujeto: "ochenta y siete papagayos"; además, un complemento directo, o una acción en el segundo verso y la anáfora: "yo también" en los terceros segmentos versales. Así:

En la loma de los limoneros
ochenta y siete papagayos lo enterraron
Yo también

Pero, la clave de esta musicalidad a la que me refiero está dada por la presencia del acento descendente sobre los verbos ubicados al final de los segundos versos de los grupos estróficos que inicia cada una de las secuencias del poema: 1,5,9,13. En estos versos, los verbos: enterraron, lloraron, regresaron; al estar marcados por el acento final, subrayan aún más su acción cíclica del recorrido del cortejo fúnebre. Un ciclo que de hecho supone una secuencia temporal que habla de un ritmo interno en el poema, regido por el movimiento que genera el cortejo fúnebre. Pero, también, son síntomas de ese recorrido, la estructura general que organiza el poema. En el terceto primero se presenta la imagen, luego, tres grupos estróficos, contruidos a partir de

tres segmentos versales; cada uno desarrolla dicha imagen y luego sigue dos secuencias más con la misma estructura, para terminar con un grupo estrófico signado con el número trece, con la misma construcción anterior que cierra el ciclo del poema.

De esta manera:

A la loma de los limoneros
ochenta y siete papagayos van los martes
Yo también.

No parece deberse al azar, que en los poemas de esta etapa, el número tres aparezca como una constante: la preferencia por los tercetos, las secuencias que forman el ciclo escritural del poema: tres; la totalidad marcada y aparentemente tapiñada del verso número trece que cierra el poema "*Sepelio del papagayo K*". La significación numérica parecería que se inclina por el número tres como para hablar de ese tercer elemento en discordia que rompe con la analogía y con el ritmo armónico del mundo, como si con ese número se intentara alcanzar otra realidad para el poema.

El tres conlleva su propia simbología dentro de la tradición occidental: "la completud según Pitágoras, la trinidad cristiana, el ritmo de la dialéctica"³³. Los textos de Mayo parecen proponer una búsqueda siempre abierta de una nueva dimensión escritural. En este punto, Mayo coincidiría con César Vallejo, cuando afirma que: el tres refleja la ruptura de la dualidad y, por lo tanto, la reconciliación del hombre y del universo (la abolición, en consecuencia, de Dios); es también, el intento por transgredir como "seca actualidad", las categorías de tiempo y espacio:

De este modo la poética del tres adquiere un sentido más vasto: transgredir la realidad en busca de una tercera dimensión supone no solo el riesgo sino el desamparo que constituye ser verdadera potencia(...). El tres, por otra parte, es la posibilidad de un nuevo tiempo; no simplemente un futuro sino un tiempo total que encierre y a la vez trascienda las tres tardas dimensiones. Lo actual sin de-

³³ Sucre Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 124 y ss.

jar de serlo, adquiere sentido como desarrollo de algo por venir y que, sin embargo, parece haber cumplido.³⁴

Acciones, espacios y la insistente presencia del sintagma "Yo también" dicen de la participación directa de su autor, no hay un presentar de hechos y poner una distancia desde su creador, por el contrario, al igual que en "*Caballo en desnudo, en Cineo, el labrador, en Hierbabuena para el chacarero, o en Amorosa palomera*", la participación del yo del poeta es activa y vital; entra al juego poético con la pasión de quien con ese accionar intenta defender la vida.

La gran batalla del caballo, del chacarero, de cineo, el labrador, del papagayo K, de Hugo Mayo, poeta, es fundamentalmente, contra la muerte. En el poema "*Sepelio del papagayo K*", el personaje a quien entierran es el símbolo de una figura terrestre conformada por lomas, caminos torcidos, ramas marchitas, por lloviznas, por grillos, por caloyos, por espinaduras, por guabos, los cuales nos llevarían a preguntarnos: ¿no son éstos acaso representantes directos de un escenario mayor, de una naturaleza agraviada constantemente y que en diversos ciclos de su evolución entierran parte de su ser, y cuyo destino al igual que el destino del hombre es perecer ante la presencia de la muerte?

Por otra parte, la noción de espacio claramente evocado en el poema tiene un punto de referencia real, concreto, en donde reside la muerte y a donde se acude en busca de ella: la loma, en ella los limoneros lo entierran; en ella, lo lloran; y a ella van los martes los papagayos, los hombres y el poeta.

Con este poema, escrito hacia 1968, Mayo anuncia, simbólicamente, la muerte de la naturaleza, la muerte de su naturaleza, y, con ella, posiblemente, la muerte de otra de sus etapas escriturales, la nativista o más concretamente, la etapa en que desarrolla

³⁴ Op. Cit., 126 y ss.

y perfecciona su propia versión sobre la metáfora del enraizamiento. Etapa de síntesis y de fusión de la presencia americana.

Cabría preguntarse también: ¿No son acaso, los neologismos: asobios, jobos, caloyos, negral, etc.; la adjetivación insólita: mujido fúnebre, silbo espeso, sordo retomo; el tratamiento de las reiteraciones, la confección de las imágenes, y de ese sistema musical para ser visto, rasgos si no -exclusivos de las vanguardias- pero sí manifestaciones constantes de ese deseo de novedad, reforma y cambio que tanto aspiraban dicha tendencia?

Mayo a través de su trayectoria poética nunca renegó de su clara participación vanguardista, aunque él la definiera como Ultraísmo, pero lo que sí debemos precisar es que en este periodo su experimentación vanguardista adquiere una fisonomía particular, un efecto estético de consolidación. Se nota a un Hugo Mayo dueño de una técnica particular, de un principio de construcción que sabe, a ciencia cierta, los caminos que desea recorrer.

Lo anotado nos permite avisorar el paso de una actividad poética experimental y de búsqueda hacia otra de consolidación imaginativa. Posibilita, además, encontramos con un poeta que ha alcanzado un estilo definitivo y personal, que ha creado un sistema poético propio, en donde cada una de las relaciones textuales han sido minuciosamente establecidas. Mayo en este periodo alcanza una perfección y una madurez de estilo y se prepara para adentrarse en otras proyecciones de su creación poética, esta vez, su obra avisorará las expectativas que las décadas del setenta y del ochenta así, le exigían.

CAPITULO IV

CAPITULO IV

DE LA COTIDIANIDAD A LAS ESENCIAS

4.1. A manera de Introducción

A este tercer grupo que lo marcamos desde 1972 en adelante corresponden todas aquellas publicaciones que, recogidas por la sagacidad de amigos y admiradores, difundieron la producción poética y el pensamiento de uno de los pilares fundamentales de nuestra tradición poética, Hugo Mayo.

Este conjunto de obras serían las siguientes: *"El Regreso"*, publicado por la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, en 1973; *"Poemas de Hugo Mayo"*, aparecido en una edición de la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Colección Letras del Ecuador Nº2, 1976, junto con un texto introductorio de Rodrigo Pesántez Rodas, que propone un primer acercamiento a la obra del poeta y abre el camino para que una pléyade de estudiosos y amigos ingresen al contexto escritural del autor y, de hecho, a los orígenes de la tradición poética ecuatoriana contemporánea. Rodrigo Pesántez lo expresa así en la citada introducción:

(...) esta vez y como nunca, en la poesía tuvimos el representante oportuno, listo y sagaz, que logró acoplar el enfurecimiento rico de la vanguardia literaria al módulo de una coordenada lingüística que, desde USA hasta Chile, tenía como insignia una sola bandera de combate, sin perder la autonomía de su creador, ni

el misterio de su creación. Hugo Mayo es nuestro poeta que desuniendo los espacios porosos de una poesía casi decadente une el tiempo físico al psicológico, en agraz dimensión continental.

Continúa esta línea de publicaciones "*El Zaguán de Aluminio*", Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, "Colección Letras del Ecuador, 1982 en donde Jorge Velasco Makensie escribe el postfacio "Donde se abre el Zaguán de Aluminio". En el texto el escritor afirma: "el descubrimiento del paso de unas cualidades a otras, de los opuestos en el mundo, todo puede ser una labor de lectura para este libro, quizá uno de los momentos más altos de la lírica ecuatoriana contemporánea".

"*Chamarasca*", es el libro que se publica en 1984, en la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Guayaquil. Hernán Rodríguez Castelo escribirá "Condecoración el Silencio esencial", en donde dice: "Medio siglo largo ha vivido así, el gran poeta: lavando su palabra en el silencio esencial, buscando la esencia, cosechando silenciosa cosecha interior. Sólo un medio como el nuestro hizo posible tanto silencio".

En 1986, La Casa de Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas y la Colección de Poesía Ecuatoriana, publica el poemario: "*La Rosa de Papel*" N°14 con una introducción escrita por Carlos Calderón Chico. "Hugo Mayo, uno de nuestros vanguardistas primigenios, logra suplir su sed de viajes vinculándose con movimientos y revistas que circulaban en otras latitudes, por lo que su poesía se adscribe a una personal expresión dadaísta en la que los elementos tradicionales del discurso poético muy en boga, poca o ninguna emoción van a ejercer en esta nueva forma de concebir la poesía".

Finalmente, aparece una selección de poemas, denominado "*Puño en Alto*" y cuyo prólogo lo realiza Fernando Cazón Vera. Este texto se publicó en 1992, luego de la muerte del poeta. En dicha introducción, (El poeta que nos enseñó a ser contemporá-

neos), Fernando Cazón afirma: "Es pues Mayo un poeta de su tiempo, de su gente, de su realidad. Supo conciliar la vanguardia con el medio y las circunstancias que le tocó vivir. Y entre la paradoja y la búsqueda supo ser leal consigo mismo y con los otros".

Frente a estas publicaciones, que tienen como marca común la falta de un método específico para su recopilación, ya que recogen indistintamente poemas de diferentes etapas y de diversas tendencias dentro del universo escritural de Hugo Mayo, bien cabría interrogarse por las motivaciones que llevaron a los estudiosos de la tradición poética ecuatoriana a revalorar y, en buena medida, a redescubrir la figura y la obra de poeta Mayo en la década de los setenta.

Parecería ser que a unos y a otros les movía un ideal de reconocimiento y el deseo de completar una tradición poética que había cimentado su existencia y su presencia contemporánea sobre la omisión -voluntaria o no- de figuras que ya se habían aventurado a proferir rupturas decididas; pero, que las normas de los buenos modales y las buenas costumbres literarias preferían obviarlas si atentaban contra su eje y su sentido común.

"No se podía seguir en la ruta del desconocimiento de quien como Hugo Mayo es el maestro innovador de nuestra poesía"¹, dirá Rodrigo Pesántez Rodas en el libro "*Poemas*".

"Por esto este prólogo dedicado a Hugo Mayo, se titula "Donde se abre el Zaguán de Aluminio", e intenta sacar al pasado del pasado y dejarlo en el presente"², dirá por su parte Jorge Velasco.

¹ Pesántez Rodas Rodrigo, *Poemas*, Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Colección Letras del Ecuador N°2, Guayaquil, 1976, p. 11 y ss.

² Velasco Makensie Jorge, *El zaguán de aluminio*, Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Colección Letras del Ecuador, Guayaquil, 1982, p. 87 y ss.

La significación fundamental de Mayo en la historia de la poesía ecuatoriana tiene que ver con el acto que instituye entre nosotros la vanguardia. Es decir, a través de la obra poética de Mayo y de la comunicación que establece con otros poetas hispanoamericanos y europeos"³.

"(...) se ha dicho que su "generación es él". Y por que en él se encontraba ya en potencia, y, hasta en acto, la poesía a la que, de otro modo, habrían estado destinadas las generaciones siguientes, no hubo quien se apasionara más que él por las corrientes nuevas o novedosas"⁴, expresará Jorge Enrique Adoum.

En síntesis, los diferentes críticos y estudiosos de la tradición poética ecuatoriana vieron en la década de los setenta, la importancia de rescatar a un poeta y, sobre todo, a un universo poético que tras recorrer escenarios artísticos de los más disímiles, y sin mostrar un eje poético único capaz de estructurar un estilo característico de su quehacer artístico, participó de la renovación de la tradición literaria ecuatoriana y sentó las bases para la realización de un ejercicio poético contemporáneo.

Hugo Mayo con la búsqueda de lo sorprendente, con un intenso trabajo sobre el lenguaje, con esa actitud rebelde, entendida como una precipitación vital, hizo del vanguardismo el soporte de su ejercicio poético y de su participación activa, características que le acompañarán en la producción poética de su tercera etapa escritural.

El poemario "*Chamarasca*" recoge una práctica escritural que ve en la potencialización del lenguaje, en la creación de espacios para la precipitación semántica, en la actitud gozosa de un buscador empedemido que intenta llegar a la raíz misma de la significación de las palabras, construidas a partir de la ironía y del humor, los ejes centrales de una práctica renovadora que lejos de expresarse como residuos de una

³ Entrevista a Hugo Mayo, en *Esfera Imagen*, revista del Taller Literario, Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, año N° 1, mayo 1981, p. 65 68.

⁴ Adoum Jorge Enrique, *Poesía viva del Ecuador*, Ed. Grijalbo, Quito, 1990, p. 15.

corriente que temporalmente tocó sus límites, se afirma al proponer una particular manera de apasionarse, de hacer extensiva una emotividad, explosiva y fulgurante.

A este poemario que nos servirá de corpus para establecer los vínculos vanguardistas con las etapas anteriores, lo conforman 46 poemas que no están signados con la fecha exacta de su composición y que como dato general diremos que fueron escritos en un periodo de madurez del poeta. (para la fecha en que se publican estos poemas, Hugo Mayo contaba con 88 años de edad).

El presente poemario de inicio nos marca tres interrogantes: la definición del título del libro: "Chamarasca"⁵; del significado y del sentido del término: "Isagoge"⁶ y el epígrafe que tomara del poeta vanguardista René Char⁷. Estos tres elementos nos aproximan a un proceso de interpretación que requerirá de una lectura entrelíneas para el desentrañamiento de los "secretos".

Los poemas que están concebidos como acción y el lenguaje que intenta revelar la emoción del hablante lírico; nos invitan a participar de un juego vital que está avivado por el accionar de las llamas de unas forma y de unos sentidos; que han sido seleccionados y trabajados minuciosamente.

Múltiples interrogantes nos invaden al ingresar a este conjunto de poemas: ¿Cuáles son los elementos y los recursos vanguardistas que Mayo emplea en este momento de su universo poético?, ¿Cuáles son los motivos centrales que movilizan su quehacer artístico?, ¿Cuáles las claves y las fórmulas que nos permitirían leer esos mo-

⁵ El término Chamarasca, significa: "leña menuda que levanta mucha llama". Diccionario Lexicolabor, Madrid, 1995, Tomo 2, tercera edición.

⁶ Isagoge: significa Introducción. Exordio. Diccionario Lexicolabor, Madrid, 1995, Tomo 2, tercera edición.

⁷ El epígrafe al que hacemos alusión dice: "Lo que me consuela cuando esté/ muerto, es que, estaré allí- dislocado, horrible/ para verme poema".

tivos?, ¿ Concibe un proceso concreto para su actividad simbólica. ¿Cuál es ese proceso? Cómo se estructura? Intentaremos resolverlas en las siguientes páginas.

4.2 De la premonición de la muerte a la persistencia de las esencias

El Epígrafe que tomara de René Char para iniciar el poemario "*Chamarasca*" parece anunciar ya el motivo central que se desarrollará en el libro: la muerte y su respectivo correlato con y por la creación artística.

La presencia de la muerte es sentida como inevitable, por ello el epígrafe al que hacemos referencia no nos habla de una resistencia o de un miedo, sino más bien de un atenuante frente a ese proceso de desgarramiento que supone la muerte; propone más bien, de un consuelo: "Lo que me consuela cuando esté muerto, es que, estaré allí- dislocado horrible". Pero la muerte que se hace anunciar de distintas maneras instaure un trayecto que va más allá de los límites de la existencia real, "y lo aplanético que espera" dirá Hugo Mayo en su poema "*Adumbrar de la vida*"; y el vehículo idóneo para realizar tal recorrido es sin duda para el escritor, la palabra. Así lo expresará, cuando al final del epígrafe leemos: "para verme poema".

Estaré muerto, sí; dislocado y horrible, sí; pero para sobrevivir y trascender a través de la poesía, parece decimos Mayo, cuando seleccionó esta frase.

Por otra parte, tampoco es coincidencia que seleccionara un texto de un escritor vanguardista para signar el motivo de la muerte como eje de la producción poética de su tercera etapa. Con este hecho nos comunica que en el accionar poético que desplegará, también se dejará guiar de ciertos recursos y de ciertas prácticas vinculadas con las corrientes artísticas y literarias de vanguardia. Además, la Isagoge del libro anuncia que el presente poemario será "su rendido homenaje a *Motocicleta*", revista de difusión vanguardista que le sirviera para que los países europeos y latinoameri-

canos conozcan el quehacer literario ecuatoriano. Estas razones y otras, propiamente literarias, que se encuentran en las páginas del libro que sirve de corpus, permitirán encontrar "esas huellas vanguardistas" que emplea el poeta y que es el objetivo central de la presente reflexión.

Es necesario recordar que ya en sus etapas anteriores se halla esta alusión a la muerte. Si se hace una brevísima retrospectiva se observa que en poema "*Otoño de los misterios*" dice: "Recorriendo un camino encontramos pisadas;/mas en una charca cercana/lanzaba piedras un anciano desconocido/como cualquier niño. -Bello joven/si no llevara un otoño en cada mano!/" En este poema escrito hacia la década del veinte se encuentra ya esa alusión a la metáfora del viaje, a ese recorrido por la vida, pero, también, a esa premonición de la muerte. Las connotaciones de los términos pisadas, charco cercano, anciano, otoño, anuncian el paso del tiempo y se erigen como símbolos de la presencia de la muerte. Pero, así mismo, en otra parte del poema aflora la connotación de que la muerte no es el fin definitivo de la existencia, hay una forma de trascenderla; esa forma es la palabra y los diferentes formatos que ella asuma. "observando sobre vidrios opacos/el anciano borraría todas las pisadas,/y solo quedaría/un buen capítulo de novela corta./", dirá el poeta en el mencionado texto.

En otro poema "*Presencia del demente*": cuya ubicación la hemos establecido en el segundo periodo de la clasificación propuesta, esto es, (1952-1972), se leen las siguientes líneas versales: "Penetrando el sendero encontraba vertigios,/aquellos que el tiempo conoció por herencia./Y era de ver cómo, en un charco cercano,/lanzaba piedras un hombre desconocido/como si fuera un niño./-La primavera intentó regresar donde él, pero solo el otoño; le estaba visitando-/". Con ellas podemos notar como esa trayectoria por la vida y el enfrentamiento directo con la muerte representada en las distintas formas aludidas al tiempo y a su transcurrir: vestigios, tiempo, charco,

otoño; está nuevamente presente el motivo de la muerte física y la posibilidad de trascender a la esfera de las esencias de los seres y de las cosas.

El tercer momento de la producción poética de Mayo contiene también esa idea central: el transitar angustiado por la vida "Pienso en el viaje de la piedra/en las extrañas aguas, dirá en el poema: *"Yo, La parca / el Teléfono"*. Así también en el mismo poema, se encuentran líneas versales como las siguientes: "Así espero la risa de la muerte/y vuelvo atrás como si me retrasara/.

En definitiva, con esta brevísima retrospectiva hemos querido marcar esa continuidad temática que ha sido abordada por Hugo Mayo en su transitar como poeta vanguardista: el motivo de la muerte, y la posibilidad de trascender sí, pero en otra esfera, en la del arte.

En este sentido Hugo Mayo empataría con las ideas que en torno a la muerte, sustenta Octavio Paz "La muerte es una presencia vacía, una ausencia presente" ⁸. Y, con Villaurrutia cuando postula: "el emblema de la muerte no es el entierro: la muerte es un destierro. Ese destierro es así mismo un regreso: nuestra verdadera patria es la muerte y por eso sentimos nostalgia de ella".⁹

Este motivo presente en las tres etapas poéticas del autor han visto aparecer a la muerte como un personaje activo que ha establecido un espacio para que el artista salte del terreno de la existencia al de las esencias, convirtiendo así, la textualidad de los poemas en un espacio en donde reside la atormentada voz de la palabra.

Por medio de la magia de la palabra se opera una desacralización del mundo, se reducen los espacios de lo sagrado, de lo poético, fundiéndolos con las nociones reli-

⁸ Paz Octavio, *Generaciones y Semblanzas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p.. 118.

⁹ Op. Cit., p. 118.

giosas: Dios, cielo, luz, profecía, ángeles y con expresiones vinculadas con lo cósmico: fuego, viento, agua y, a partir de este acto, reduce el espacio de lo sagrado y provoca un desbordamiento de lo profano.

"En el conjuro de la magia y en la poesía, la palabra deja de ser representación y se convierte en acto: las palabras no solo evocan al mundo sino lo convocan"¹⁰ afirmará María Augusta Vintimilla en *"Magia, erotismo y lenguaje"*: las zonas sagradas en la poética de Efraín Jara.

El poder mágico de las palabras reside no en su contenido referencial sino en las sensorialidades que ellas son capaces de generar. Las combinaciones y los movimientos rítmicos del material sonoro aproximan el lenguaje poético al conjuro mágico. Así lo entiende Mayo y en uno de sus poemas enuncia lo siguiente:

El silencio en orfandad
y el sueño de un poema
Tal vez la palabra
del agua y su locura
Herida de cinco sílabas
en el lenguaje del que muere
Resurrección que lave la promesa
de una extraña presencia
Vado que brinda el río
Cosecantes de reflujos

(Herida de cinco sílabas)

La muerte y el hecho poético se convierten en dos procesos paralelos que juegan con los rostros de la presencia -ausencia y crean espacios de fuga en donde la palabra silenciada y la figura de la muerte no suponen finales absolutos sino, por el contrario, son siempre nuevas posibilidades de reiniciar un camino.

¹⁰ Vintimilla María Augusta, *Magia, erotismo y lenguaje: las zonas sagradas en la poética de Efraín Jara*, tesis de maestría, Universidad Andina "Simón Bolívar", Subsede Quito, 1996, p. 56.

Esta concepción de la muerte sustentada por Mayo parece corresponder con lo planteado por el debate Judeo-Cristiano en torno a la presencia de la muerte, cuya originalidad radica en

(...) la ruptura del tiempo cíclico del paganismo y en la introducción de un tiempo nuevo, con un principio y un fin. La invención del tiempo cristiano no hubiera sido posible sin la aparición de una nueva imagen de la muerte. Para los paganos, la muerte era el fin de la existencia individual, un episodio en el circular renacer y remorir cósmico; para los cristianos fue la puerta de entrada a otra realidad y a otro tiempo. El cristianismo le dio una muerte propia a cada uno e hizo de esa muerte la llave de la eternidad (...) Así lo que distingue radicalmente al paganismo del cristianismo es la manera de morir, la manera de vivir la muerte.¹¹

Esa manera de vivir la muerte en la poesía de Hugo Mayo adquiere las características de una musa razonable que no encuentra en los terrenos de la obsesión los parámetros para su desenvolvimiento. Son mas bien en los escenarios del gran enigma que supone el morir en donde se ubica para presentarla. Son los espacios de lo no explicitado, de la premonición en donde se encuentran las marcas centrales para develar los misterios que la rodean y en cuyas raíces está también la explicación de muchos de los misterios del mundo y la clave de los secretos de la palabra. En el poema "*Adumbrar de la vida*", dirá:

Unicamente y bienaventurado
saborea la espada de la fábula
En lo ignorado la entrega de disfraces
Yacente ruego de los mitos
Lámpara de soledad y un dogma
Dolor a obscuras fantasmas de cenizas
Dulzura de aquel odio
Si sobreviven los presagios
quietud esparcida
Y sólo las amapolas y su siembra
Temblor de la lluvia en el océano
Total vacío del sonido
Y lo aplanético que espera

¹¹ Paz Octavio, *Generaciones y semblanzas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 108.

Los secretos del gran enigma que cubren la muerte en este poema no se los descifra por el nivel de verdad que los elementos y las formas tienen; no están dados por cuanto esconden, sino más bien por cuanto nos inspiran. Mayo emite señales que son signos que entran en una intrincada red de relaciones en donde fluyen simultáneamente: "la espada de la fábula, la entrega de disfraces/ el ruego de los mitos/la lámpara de la soledad/el dolor a oscuras/la dulzura del odio/sobreviven los presagios/y sólo, "las amapolas y sus siembras/el temblor de la lluvia/el total vacío/", sobreviven como anunciadores de "lo aplanético que espera".

Mayo construye, así un imaginario en donde el lector recibe el proceso de gestación de la imagen como una amplia visualización de un hecho o acontecimiento que tras asiduas conexiones establece un sistema poético específico que alude a estados más complejos del ser y de la existencia nunca antes nombrados. "Saborear la espada de la fábula", o "que la quietud sea esparcida" o que se presente "un total vacío del sonido" o que "la nada tenga cosas adentro" hablan de ese sistema que busca la presencia de una naturaleza original, en donde reside la raíz de las cosas, esas esencias que las hemos perdido; pero que, según Lezama Lima, "no podemos vivir sin imaginarlas y no podemos imaginarlas sin fundarlas de nuevo; a su vez, imaginarla es encontrar su necesidad".¹²

De esta manera, Mayo concibe al poema como un cuerpo cuya sustancia central se engarza en torno a una metáfora que avanza activamente en un proceso de expansión, concentración y endurecimiento de relaciones impensadas e infinitas conexiones; nos hace recordar que las condiciones claves del hecho literario son lo incondicionado y la liberación de sus propios orígenes para responder a fines particulares y siempre nuevos.

¹² Sucre Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 160.

Finalmente, Mayo colocará en el poema que se comenta una imagen final, introducida con un relacionante (Y) como para indicarnos que esa libertad asociativa de esferas y circunstancias están ligadas directamente a un fin necesario: la muerte; para en un segundo momento, retomar una ruta, pero ya no en la existencia de lo real; sino por otro sendero que intenta una aproximación al silencio en donde residen las esencias. Así, lo expresará en la última línea versal del poema, cuya imagen la presenta así:

Y lo aplanético que espera

En otro de los poemas del libro: *"Yo, la parca y el teléfono"*, el escritor nos presenta otra fisonomía de la muerte, cuyas relaciones nos llevan ya a pensar en una imagen que es el título mismo y que está construido por la presencia de tres personajes a la vez: "Yo" en cuyo sentido subyace el accionar del poeta por un lado, pero, también, el yo del lector en un proceso de invitación y complicidad a transitar por una visión que no tiene nombre, ni dedicatoria y que está abierta a una participación activa para el desentrañamiento de los misterios que proponen las palabras; la parca construida en la cultura griega por tres deidades hermanas: Cloto, Láquesis y Atrapos, representadas por figuras de viejas y que realizaban acciones específicas: hilar, devanar y cortar respectivamente; el hilo de la vida. Y, el teléfono, símbolo de la modernidad, pero también del diálogo en ausencia, a través de intermediaciones no naturales.

Yo, la parca y el teléfono son figuras que hablan de ese reverso enigmático que encierran las cosas. Yo, la unidad como tal enfrentada a ese "otro" que supone la fragmentación, con esa otraedad del ser siempre en conflicto y, a través de la cual, nos reconocemos pero, también, nos diferenciamos. La parca encontrará en la vida su reverso indisociable. El teléfono, la modernidad verá en su ausencia el sinónimo de una tradición que se proyecta también al terreno de la poesía y en donde esa simetría de los opuestos supone un cifrar, descifrar y volver a cifrar los enigmas que encierra el hecho poético.

Ese "Yo" del poeta abierto a las múltiples identificaciones tiene un sustento sintáctico cuando se selecciona la primera persona del singular para la estructuración de sus acciones de aquí que ese "Yo" activo se encuentra claramente explicitado en verbos como: pienso, espero, vuelvo, busco, creo, oigo, todos ellos inmersos en un fluir temporal en presente, pero dubitativo e incierto.

Frente a la muerte no hay certezas, parece decirnos Mayo y, mientras reflexionamos sobre su presencia, la precipitación temporal nos acerca más a su fin. Todas las acciones del poema hablan de un creo, de un podría ser, no hay afirmaciones, ni formas definitivas: puede venir, quiere matar, creo, podría quedar olvidado, quiere ser serán expresiones de esa incertidumbre de las formas y de los seres. La parca sinuosamente oculta, pero intensamente presentida acompaña vigilante esta trayectoria de las reflexiones: huellas, presentimientos, malestares, cadáveres dormidos, el silencio, el descanso, el día, el minuto, el instante, la hora, marcarán el hilar, devanar y el cortar respectivo del hilo de la existencia.

En una de las partes del poema al que nos referimos dice:

Pienso en las definitivas huellas
que marcaron la derrota
Del pensamiento del suicida
puede venir la atorada palabra
Así espero la risa de la muerte
Y vuelvo atrás como si me retrasara.

La muerte no es un fin y deja huellas definitivas se dice insistentemente en el poema en donde los sentidos convocados crean espacios para que la precipitación semántica se identifique con esa precipitación vital, y en donde tiene cabida la noción de recommienzo, y, la superabundancia de formas, que se manifestarán en una doble dirección: la alusión a un referente real, considerado en sí mismo; por un lado, y por otro, a un sentido subjetivo cuyo proceso de simbolización toma como eje la función poética del lenguaje.

El lenguaje, vehículo idóneo para la expresión de la emotividad de ese "Yo, activo" convierte al poema en una acción sometida a un fluir cinematográfico, marcado por un intenso dinamismo que supone su propia germinación. Así, "un signo que oscuramente se pone en marcha, para que luego de una travesía imprevisible sea rescatado e iluminado por otro"(...). La obra sometida a la ley de los torbellinos"¹³, dirá Guillermo Sucre.

En el poema, ese signo oscuro que pone en marcha ese cúmulo de relaciones es el título mismo del poema, las tres figuras: yo, la parca y el teléfono instauran un espacio en donde las huellas definitivas de la muerte conviven con el presentimiento del suicida, con la irónica risa de la muerte, con el insólito sueño de los cadáveres dormidos, con el silencio que regala su descanso, con la noticia olvidada en media calle, o, con el teléfono que quiere ser emigrante y todo- poderoso.

Todos los elementos en este poema están dispuestos para el nacimiento de una nueva representación de la dicotomía muerte-vida. Representación que debe ser entendida como la invención de un nuevo mundo que tiene como objetivo característico devolver la originalidad a las cosas, abogar por ese reverso desconocido, por esa diferencia fragmentaria y residual en donde conviven tiempos y espacios simultáneos: pasados, presentes y futuros inciertos con toda la carga de satisfacciones e incertidumbres, pero asechados por un fin mediato.

Oigo que la Nada tiene cosas adentro
Bien podría la noticia
quedar olvidada en media calle.

Dirá intensamente en otra parte del texto en mención.

¹³ Op. Cit., p. 158.

La invención de los textos de Hugo Mayo parece seguir los lineamientos propuestos por Guillermo Sucre cuando analiza la obra de Lezama Lima y su búsqueda de lagos de la imaginación, para quien,

la invención está regida por una ley marcada por las coordenadas entre lo imaginario y lo necesario, el absurdo y su gravitación, entre lo súbito de la imagen y la extensión que ella despliega. Esas coordenadas construyen un sistema más amplio, el acto poético: toda realidad poética desencadena una reacción de irrealidad que quiere encarnar en esa realidad".¹⁴

Mayo pone en marcha este juego de coordenadas en el poema *"Yo, la parca / el teléfono"* al expresarse así:

A veces creo que primero
es el día comenzando
que la hora acostada

O, cuando en otra parte del poema afirma:

Tal vez el molestar de un día apestando
quiere matar la vida
/ hay cadáveres dormidos
en la luz insistente.

Finalmente, el poema que en sus distintas facetas se nos presenta como una gran visión de ese juego tripartito de las tres figuras que encarnan: la muerte, no podía concluir sin llamar a ese juego gravitacional al humor para que con su tenacidad característica y después de haberse elevado al clímax del poema descienda súbitamente.

Después el teléfono
quiere ser apóstol emigrante
y todo poderoso.

Parecería que Mayo, con la evocación de lo humorístico, intentara decirnos que a pesar de los años y de su estilo configurado, los motivos trascendentes como la muerte no podían estar exentos de esa familiaridad de ese estilo conversacional que tanto le

14 Op. Cit., p. 159.

interesa rescatar para el terreno de la poesía y que solo una actitud rebelde, iconoclasta, pero persistente como la suya podía aventurarse a proferirla.

Por otro lado, la consecuencia más inmediata del presentimiento certero que se tiene de la muerte es el ahondamiento de un estado de angustia y la instauración de un ambiente de zozobra, signada por las formas de la indignación y, posiblemente, de una rebeldía ante el accionar ineludible y necesario de la parca. Cabría citar en ese momento a Bolívar Echeverría en el texto *"La muerte de Dios y la modernidad como decadencia"*:

(...) en la época del ocaso indetenible de la clave cristiana del mundo, no va en la dirección de una nostalgia de Dios, sino en la de una indignación por el estado de miseria e indetensión ante la presencia de lo divino en el que la "muerte" de ese "Dios" deja a la humanidad occidental. Es como si la tierra se hubiera saltado del Sol.¹⁵

La incertidumbre que genera "la muerte de Dios" en la cultura occidental tuvo también su resonancia en la cultura y las letras hispanoamericanas, cuando ante la desaparición de algo que había sido el núcleo de simbolización propia del lenguaje, devienen, los vacíos de sentido, la confusión de las hablas y el caos suscitado se convierte en un balbuceo indescifrable que obliga a replantearse las relaciones hombre-naturaleza, y bajo los requerimientos productivos y consumirlas de un mercado dominado por la acumulación del capital se hace necesario superar la escasez y permitir el advenimiento de la abundancia.

El deseo de llenar ese vacío centra a la sociedad contemporánea y al hombre en específico, en un proceso de composición y recomposición no solo de sus estructu-

¹⁵ Echeverría Bolívar: *La muerte de Dios y la modernidad como decadencia*. Texto de la Ponencia presentada por el autor en el Simposium Friedrich Nietzsche, 1844-1994. La muerte de Dios y el fin de la metafísica, UNAM, 1994, p. 19.

ras sociales y económicas sino también de los ámbitos de su quehacer artístico y cultural en general.

Es el momento en que la superabundancia de elementos, formas y seres pueblan los escenarios de la poesía para fraguar la configuración de un secreto que no hay que develarlo porque está ahí, sino que hay que dejarlo que germine desde sí mismo. Hay que acompañarlo en su crecimiento paulatino y asistir a la gestación de asiduos magnetismos que vinculan las formas más inseparadas del mundo y se objetivarán en las esferas de un lenguaje convertido en una materialidad viva en incesante crecimiento, pero, sobre todo, en un recurrente velarse y develarse, a la vez.

Para Mayo, el hombre ha sido separado violentamente de la naturaleza, arrojado a un mundo cerrado, enigmático, un reino en donde la base de su quehacer está marcado por las interrogaciones. Este enigma, que se configura a partir del espacio en el que habita el hombre, no conoce de fronteras nacionales, la pregunta compromete a todo el género humano y la posible respuesta que el autor propone está en la búsqueda y en el intento de alcanzar "una luz", capaz de llenar ese vacío y su consecuencia inmediata: la angustia; en la que se hallan sumidos: el hombre, los seres y los objetos del mundo contemporáneo.

I eso de poner misterios
en el comienzo de la luz

Dirá, el escritor en el poema *"En el comienzo de la luz"*.

La propuesta de Mayo en estos poemas se aproxima a la noción de "iluminación"¹⁶, sustentada por Walter Benjamin, para quien la iluminación de gas en la apariencia de la calle puede reflejar las fantasmagorías de un hombre anónimo en medio de la masa

¹⁶ Iluminación: categoría propuesta por Walter Benjamin en *Poesía Y Capitalismo. Iluminaciones II*, Ed. Taurus, p. 65.

social. El hombre de los poemas de Mayo es un sujeto anónimo en medio del mundo, por ello propone "Un viaje a la Luz", título de uno de sus poemas. Esta luz alcanzable, únicamente, en una travesía puede encontrarse en una triple fuente: en Dios, en el Cosmos y en una Nueva Realidad Social que está en gestación.

Estoy en la segunda mirada de Dios
como columpio meciéndose en las nubes
I no sé pero pregunto
¿por qué hay amor en el pecado?

(La segunda mirada de Dios)

Los enigmas y las interrogaciones son las expresiones de esa angustia y desolación frente al paso del tiempo, a la muerte. Estas líneas de expresión conducen a profundizar el sentimiento de orfandad, de mutilación, y a exaltar una poética del instante.

En el poema "*Sábado sin Dios*", Hugo Mayo desarrolla estos postulados culturales, cuando ya en el título del poema nos trasmite esa incertidumbre ante la ausencia de Dios, pero sobre todo, ese inmenso vacío, esa oquedad magnificada e insustituible que parece haber generado su alejamiento. Esta idea halla refuerzo en las primeras líneas del poema.

Nos llega la viudez
de una canción desnuda.

El término "Viudez" cuyo significado parece sugerir "quedar sin compañía" de un momento a otro y sin la participación voluntaria de quien lo siente, se hace acompañar de otra imagen que corrobora y acentúa ese nivel de abandono: "Canción desnuda" quedarse sin una melodía y desgarrarse de sus vestiduras son sin duda, síntomas de esa sensación que anotará Echeverría: "Como si la tierra se hubiera saltado del sol".

Más adelante en el poema encontramos:

Si llueve
cojea el sol entre triángulos

Con estas líneas versales se deduce que hasta el sol trastabilla "cojea entre triángulos", está perdido, como está la cultura, como está el hombre, como está la vida. En otra parte del poema dirá:

Para el llanto de la ausencia
un apagón a tiempo
es un alivio
¡ eso que me golpe atrás
¡ huele a sábado de sin Dios
se hospitaliza.

Los términos: viudez, desnudo, cojea, ausencia, apagón, golpea, hospitaliza son también, los síntomas de un cuerpo enfermo, símbolo de esa cultura en crisis que solo encuentra en la silenciosa persistencia de la muerte la única dirección a seguir. "La enfermedad acerca al hombre a la condición de cadáver", dirá Settembrini, personaje de la obra *"La montaña mágica"*¹⁷. Mayo en sus poemas hablará de:

El amargor de la muerte se ensortija

Esta imagen se presenta individual y sentenciosa como para describir la asidua persecución de la parca a los seres, según su deseo.

Por otra parte, la muerte se relaciona directamente con las formas de la vida cotidiana y con la participación de abundantes elementos provenientes de ella, que colocados, a manera de un encadenamiento metafórico, sugieren una renovada forma de modular del mundo:

Los pastores madrugan
las cabras se embriagan de rocío
Madura la aceituna en una cena
Otras veces
esconde sus pupilas el olvido
¡ ríen los impúdicos momentos

¹⁷ El presente comentario está incluido en el estudio *La muerte de Dios y la modernidad como decadencia*, trabajo realizado por Bolívar Echeverría, UNAM, México, 1994, p. 11.

Más adelante, en el poema, esos encadenamientos de imágenes se forman de manera menos perceptible y abogan por realidades menos inmediatas, si se quieren, organizadas en torno al absurdo. Así encontramos que:

I ríen los impúdicos momentos
 Querer podar la luz arriba
 en un engaño desmedido
 Busca el nido de la aurora
 (...)

Las conexiones instaladas en el poema sugieren una distribución en dos planos: el de la cotidianidad en donde la viudez, la ausencia, la desnudez, los habitantes de una región agrícola se organizan en torno al eje de "la soledad"; y el de la contemplación que vería en las referencias al tiempo y al espacio, los sinónimos de una rutina agobiante que avanza inescrutablemente hacia la muerte.

El amargor de la muerte se ensortija
 Deja el viento herido su secreto
 Y a penas son tres horas.

El motivo de la muerte se torna, entonces, en el artificio generador de nuevas conexiones en donde lo real cede paso a un nuevo tipo de casualidad: la de la imaginación, la del deseo, en cuyo quehacer la memoria juega un papel preponderante.

Este fabricante de imágenes y re-creador de realidades ve que la relación conciencia-mundo, el acto fundante de la subjetividad moderna, está movida por formas enraizadas en el imaginario del sujeto, en el "yo del poeta" y en donde se constituyen sus deseos más profundos. El deseo encuentra su sentido en el deseo del otro, no porque el Otro tenga su objeto deseado, sino porque su primer objetivo en la consecución de un deseo está en el hecho de ser reconocido por el otro.

Los deseos del poeta procuran también un viaje, inconcluso, que oscila entre la formulación de su deseo y la consecución del objeto deseado. Este alimentar los deseos le procura al escritor al interior de su mundo poético avisorar nuevas luces,

nuevas dimensiones para su recorrido. Por eso concibe líneas poéticas como las siguientes:

I estoy en el dormido caracol
laberinto de sombras
pero mi sueño es otro
mansedumbre de ruegos

(Estancia de Juan Manuel)

El viaje por el mundo de los deseos nos invita a exploraciones sémicas de distinto orden, a invadir zonas que están marcadas por lo sagrado, lo lúdico, lo festivo, por el azar y, de hecho, por lo erótico. Muchas de las metáforas que hablan de los deseos sensuales del yo del poeta tienen como base elementos del mar, el agua, la luz o el fuego.

El poeta, viajero-vidente, que intenta un recorrido por los mares de sus deseos traduce en los textos parte de sus experiencias, convencido de que los momentos de complacencia, de descubrimiento son pocos y parciales y llegan, luego de muchas frustraciones, a destinos breves, nunca permanentes ni de realización plena. Esa llegada transitoria supone un nuevo punto de partida, de entrada a otros deseos. Así lo expresa cuando expone:

Tal vez la luz tiene derecho
a entregarse desnuda
(...)
Se desjuga la aurora congelada
la espalda prometida ahogando su deseo

(Luciémagas en la hoguera)

Como producto del viaje, los puertos, las fronteras se cruzan, los límites deben romperse para cumplir con el advenimiento de los deseos, en el rostro de quien transita queda dolor, ausencia que redundan en la soledad experimentada por el poeta, pero estamos frente a una soledad amputada que se proyecta hacia la contemplación filosófica y estética que encuentra en los elementos del cosmos: firmamento, fuego, sol,

viento, sus puntos más claros de expresión. Las grietas abiertas por el tiempo, la desesperanza se relacionan con la subjetividad del escritor, con la enfermedad del poeta como lo denomina Julio Ramos: "el mal de la melancolía"¹⁸.

Agujereado y trágico
Recortado en los cuernos
que desesperados cambiaron su intención

Expresará, Mayo en el poema "*Agujereado y Trágico*".

La melancolía se vincula en la mayoría de las veces con la violencia y más concretamente, con la exaltación pasional que termina con la muerte o con el suicidio. Al respecto Benjamin dice: "Lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil. Ese suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. Es la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones"¹⁹. Esa pasión, esa conquista, las expresa las Mayo así:

Severo si en el preámbulo
I boca abajo como la necedad deshecha
Esta vez en la ventura muerte
(*Agujereado y trágico*)

Mayo intenta, de esta manera, develar el secreto que encierra la muerte y, sobre todo, intenta crear un espacio que sigue la ruta en donde "el viento deja su herido secreto". El descubrir el enigma de la muerte significa transitar un espacio marcado por la intensidad de las palabras "lo importante no es la réplica del secreto, esto es, la verdad; lo importante es su contraréplica: la trama imaginaria que va tejiendo"²⁰, dirá Guillermo Sucre.

¹⁸ Ramos Julio, *El proceso de Alberto Mendoza: paradojas de la subjetividad*, presentado durante el Curso Abierto: "Cultura y Poder en América Latina", Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1996, p. 8.

¹⁹ Benjamin Walter: *Poesía y Capitalismo: Ilusiones II*, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 65.

²⁰ Sucre Guillermo, *La máscara, La transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 164-172.

El poemario "*Chamarasca*" está insistentemente refiriéndose a los mil rostros que asume la muerte, en algunos poemas se la menciona directamente: "Lo desnudo de la vida/ viste la infancia/ a la atada muerte/, dirá en el poema "*Lo desnudo de la vida*". Otro río midiendo su profundo/ en el umbral siniestro/ Otro regalo de la muerte/ en el regocijo de la zancadilla/", dirá en el poema "*Otro entre muchos*". En otros casos, la alusión a la muerte, estará sobreentendida, como cuando expresa: "lo inacabado que revienta/ Hasta la palidez de un ruido/ y el desmayo del viento que ha cegado/", expresará en el poema "*Copio el ojo del tiempo*".

Finalmente, frente a la muerte, el poeta parece haber cumplido su deseo: impregnar en sus textos una actitud desafiante, capaz de abrir un sendero para la persistencia de lo esencial: la poesía. Así, en el poema: "*Mensaje de un insepulto*" dirá:

Pero he robado la primera sangre
del recuerdo y la última alegría
de la tiniebla.

4.3. De los fragmentos de la vida cotidiana a la estructuración de los conceptos

El estado actual de la modernidad: en crisis, ha generado también la descomposición de un conjunto de categorías, conceptos y, por lo tanto, de las teorías reflexivas que abordaban los distintos problemas en torno a la cultura. Esta crisis de la modernidad introdujo una serie de nuevas categorías que caracterizan al estado actual de la cultura. Así, se habla del imperio del cinismo, del poder vencido, de la verdad que se recrea en la mentira, de la era del vértigo, del ritual de la deconstrucción, todos estos atributos para referirse a ese sentimiento mayoritario de desencantamiento que circunda al hombre del presente siglo.

Las estructuras histórico-sociales se organizan en torno a la fragmentación de sus sistemas de representación simbólica, que alentados por las promesas de progreso civilizatorio ofrecido por la modernidad han visto acentuarse su inestabilidad y han tenido que buscar un nuevo eje para la reorganización de "sus matrices de sentido"²¹ en espacios desconocidos y con el agravante de que muchos de sus elementos y de sus fuentes originarias ya no pueden ser reconocidas como propias, ante la arremetida de los múltiples ajenciamientos culturales.

Mayo, desde los inicios de su producción literaria, allá por la década del veinte, exponía ya su deseo de andar siempre a la vanguardia en sus realizaciones escriturales. Para la fecha se exaltaba los beneficios de una modernidad que, aunque periférica, anunciaba su presencia en el terreno de la poesía. Y lo que es más, el mismo autor decidió con su práctica poética introducir los caminos de esa modernidad en los terrenos de la tradición ecuatoriana. Pero por otro lado, para la misma década y, en los mismos textos, denunciaba el peligro de masificación y deshumanización que corría paralelo al triunfo de la técnica y la modernidad.

En la década de los ochenta, periodo en que se publica "*Chamarasca*" este fantasma de la modernidad aparece en sus creaciones, por ejemplo, en los títulos de varios de sus poemas: "*Disco rescatado*", "*Los cables facsiformes*", "*Algo televisado*", "*Yo, la parca / el teléfono*". Estos poemas evocan varios de los signos de esa modernidad que han entrado decididamente a la configuración de la vida cotidiana dentro de la cultura ecuatoriana. Pero, son también, signos de esa modernidad que ha traído consigo: angustia, fragmentación de la realidad que, tanto formal como estructuralmente, organizan los textos del presente poemario.

²¹ Entiéndase "Matriz de sentido" como la base ejecutora de un proyecto histórico-cultural que permitirá la formulación y la reformulación de los significados de las distintas figuras de una cultura y que una sociedad va confeccionando.

En los poemas de este ciclo, los títulos se convierten en una clave silenciosa para acceder a los estratos más profundos de sus sentidos, en donde residen "las huellas", "los secretos", "los misterios" del universo, del hombre y de su creación poética.

En los distintos poemas que conforman este libro, los mensajes se presentan de manera fragmentaria, elementos, realidades, circunstancias, seres de estratos distantes se encuentran en un mismo poema y confeccionan un mosaico de formas y de posibles sentidos, generando mayores dificultades para la aprehensión de los mismos. Diversas intenciones y emotividades aparecen en segmentos versales de una y dos líneas, y, en contadas ocasiones, tres líneas poéticas. Por ejemplo, en el poema *"Disco Rescatado"* encontramos:

Paraíso de la piedra y viento ausente
trozo de risa

Vástago del juego en la cosecha
Aire de vida y culpa de los días

Miedo de la esperanza
y del pez con tatuajes

Ya el traje de los siglos
vistiendo misterios

Siempre el sacrificio de los mástiles
que han caído
(...)

Como podemos observar el poema presenta diferentes aspectos de la vida cotidiana, ninguno de ellos se hace acompañar de una idea explicativa o de una argumentación mayor; son en realidad una especie de "flashes" de una cámara fotográfica o imágenes de una composición cinematográfica que se van sucediendo paulatinamente sin un eje lógico que las organice. Su fluir se realiza indistintamente, sin un orden marcado, intenta reflejar el tipo de articulación de la cultura moderna que tras cruces y ajenciamientos de fuentes diferentes ha llegado a borrar los marcos de referencia inmediata y a legalizar las más inusitadas formas de convivencia.

Pero así como la estructura sintáctica presenta severos resquebrajamientos, los elementos a los que alude, también, son formas incompletas. Así, llamará a la textura de su discurso a: "lo semitotal que busca el tabernáculo/, Lo inacabado que revienta/, Trozos de risa/, ceros incompletos/, una mano sin índice/, la mitad del grito/ sombras remendadas/, Agujereado en la soledad/", y otros muchos ejemplos que hablan de esos residuos que organizan a las sociedades modernas".

Cabría preguntarse entonces, ¿cuál es el sentido de la creación poética en medio de una sociedad-mosaico que habita entre los residuos de un mundo desarticulado? Y más aún, ¿qué elementos y qué realidades de ese mundo podría ser expresadas poéticamente?

Las respuestas podrían ser muchas o ninguna, sin embargo, Mayo parece encontrar una propuesta cuando en el poema "Camino a lo esencial", expresa:

Grito que va con zancos
y derrumbre de los ceros incompletos
ante los cadáveres dormidos
un verso horizontal llamando

El verso y su llamado se convierten, entonces, en un ethos²² capaz de organizar las manifestaciones y los síntomas del desencanto. El poeta intenta decirnos que el verso tiene su propia voz y que constantemente concede la palabra a quienes desean escucharlo.

En estas líneas versales muchas realidades son convocadas en los laberintos del tiempo, en las zonas sagradas de la emotividad, en los vericuetos de la vida cotidiana e intentan ser la representación de una colectividad sí, pero no de una unidad;

²² Entiéndase la categoría Ethos como aquella figura que encarna el refugio, esa segunda naturaleza que permite responder, mantenerse ante los violentos y repentinos cambios que afronta una cultura. El ethos permite una recodificación, una resemantización de los códigos y subcódigos de una cultura

por cuanto, las formas que van interrelacionándose están incompletas y aún más, su transitar por la vida está marcado por la angustia por una doble razón: su condición de fragmentos y porque la posibilidad de su completud no está en el universo de lo real sino en el mundo de las esencias. Por tanto, dirá el poeta, la existencia real es "un aliento minuto que va al garete", sin brújula a un final seguro.

Los fragmentos de la realidad que configuran "*Chamarasca*" están organizados de tal manera que confecciona una tersura lírica excepcional al transformar lo trivial, lo cotidiano en una realidad simbólica y paradójica cuya dirección inmediata es la consecución de formas sensibles.

Trabaja, el escritor con esos pedazos de vida cotidiana y las va asociando hasta confeccionar con una precisión de orfebre, un diagrama en donde el fondo y la forma adquieren las características de originalidad y especificidad, cuyas coordenadas de realización alcanzan los niveles de lo insólito. El resultado será la ruptura de una discursividad racionalista, propia de las manifestaciones lingüísticas entendidas como normales. Así, el poeta dirá:

Blasfema el río en desuso
y mastica el contramuelle su esperanza
(...)

¡ Qué tardes las que espantan
con sonidos pelados de la lluvia!
(*Camino a lo esencial*)

Los medios que emplea son de diversa índole: lingüísticos, poéticos, artísticos que funcionan de manera interrelacionada y que buscan la confección de discursos en donde fluya libremente la actividad creativa del poeta, esta libertad textual que es también una libertad sensual intenta una lectura del mundo en donde la cotidianidad humana con todas sus angustias, interrogaciones, con sus reiterados fracasos construyan un escenario particular para que en los intersticios del silencio hable esa otra

voz de la que nos comenta Octavio Paz: la poesía.

En este trayecto de lo cotidiano a las conceptualizaciones²³ el lenguaje desempeña un papel fundamental, su mediación es doble: por un lado, alude directamente a la realidad inmediata, pero la conexión de los diferentes términos potencian su significado y vuelven a girar hacia un hermetismo en donde fluyen los sentidos indirectos, y las conexiones metafóricas más complejas.

Las referencias directas o indirectas a la parca, a las esencias, a los misterios, a los enigmas de la cultura requieren para su desciframiento, un trasfondo teórico de ser posible especializado que permitan el acceso a sus posibles sentidos.

"La idea de la búsqueda de lo esencial tiene como fundamento una experiencia espiritual: si de antemano no se posee la luz, sin embargo se la presiente y así de algún modo ya se lo posee", dirá Guillermo Sucre al analizar la obra de Lezama Lima²⁴ Su búsqueda supone además un enfrentamiento con la sombra y un asimilar lo oscuro "Realizar la luz en la sombra"²⁵. Mayo en uno de los poemas de la presente antología: *"Pinaje sin luz"*, dirá:

Ciegamente la luz patina
en la antesala de la vida
con el meridiano de otros viemes
y la boina de la angustia
(...)
Escape también de la leyenda
en la ventana del desdén
Sílabas de diálogos en la sombra
y espeluzna de los convertidos
Jauría norteando
en la carretera de los signos
(...)

²³ Entiéndase la categoría conceptualización como ese proceso que busca poner en términos de lenguaje, una realidad abstraída desde una sensibilidad particular, y con lo cual se busca evidenciar formas específicas de una cosmovisión del mundo.

²⁴ Sucre Guillermo, *La máscara, La transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 164.

²⁵ Op. Cit., p. 165.

En el poema encontramos la mención directa a un proceso que en el inicio de su recorrido debe descender al plano de la obscuridad "la luz debe patinar en la antesala de la vida", para que en un segundo momento, la huella de ese recorrido, resplandezca plena" en la carretera de los signos". La huella se expresará en sus poemas, y a través de ellos, la muerte dejará de ser concebida como un fin para transformarse en un comienzo.

En este proceso de síntesis poética que supone la conceptualización de las formas y de los sentidos, Mayo concibe a los títulos como signos evidentes de ese proceso. Así, por ejemplo: "*Sed del Inútil fuego*", "*Columpio en el agua*", "*Prosodia del desencanto*", "*Ustorio espejo*", "*Carambola de nudos*", "*Mensajes de un insepulto*", "*Pesadillas de un fusilado*", "*El vino de locuras*"; y muchos otros más, hablan de un camino hacia esas conceptualizaciones que trabaja en dos frentes: por un lado, la cotidianidad proporciona un elemento real: columpio, espejo, mensaje disco, etc.; por otro, la esfera de lo sensible, del cosmos, cuya existencia no está precisamente en la realidad inmediata o en la vida diaria: el desencanto, lo esencial, la angustia, la luz, el misterio parecen evocar realidades asociadas con el mundo de lo cerebral, del terreno de la emotividad, del intelecto. La fusión de las dos directrices potenciarán los sentidos de los títulos y generan connotaciones diversas.

Arribar a la esfera de los conceptos supone tomar contacto con los rostros de la angustia, con la derrota, con ese sentimiento de desencanto, manifiestas en las formas del quehacer cultural e intelectual de las sociedades contemporáneas.

El decadentismo parte de una sensación de incomodidad y desasosiego frente a un mundo que la nueva política construye para una sociedad de magnitudes inacabables (...) incomodidad y desarraigo que se autointerpretan como la comprobación de que una forma de vida (...) más valiosa (...) más rica en recuerdos y posibilidades está siendo arrollada, vencida, desplazada por otra, "menos valiosa" más elemental y restringida pero de mayores alcances y más

fuerte en términos materiales; indetenible en el plano social y dominadora en el escena política.²⁶

La fragmentación del tiempo en instantes discontinuos, cuya máxima intensificación y plenitud pueden aproximar al ser humano a su única experiencia posible de la eternidad, adquiere formas de representación de ese orden que se exponen en subjetivaciones eminentemente sensoriales, en las que están presentes: los ritos, las imágenes, las metáforas, muy versátiles, que hablan de un proceso que sin duda supone un hacerse, un llegar a ser. No estamos entonces, frente a sujetos constituidos, no hablamos de permanencias; planteamos una conciencia del tiempo, de su paso y de sus efectos:

Ser un lucero empalizado
para ser el insatisfecho
de la época

Sentenciará en escritor en el poema "*Noche en el espacio*".

4.4. De la síntesis a la elipsis y la potenciación del vacío significativo

En el plano de la forma encontramos también huellas de un trabajo cuya práctica significativa y la actitud que propone el poeta son el resultado de los postulados vanguardistas. Sin embargo, no son ya los rasgos que caracterizaron el periodo de esplendor de las vanguardias en Latinoamérica: la espacialización entendida como recurso estilístico, como temática o como el espacio en donde convergen múltiples lenguajes. No se trata ya de una poesía concebida como "música para la vista" como lo postulara, Juan José Tablada y posteriormente, Vicente Huidobro; no es tampoco el espacio para el develamiento de la metáfora del enraizamiento como lo predicara Jorge Schwartz. Es el momento en donde el laconismo, la parquedad y la síntesis

²⁶ Echeverría Bolívar, *La muerte de Dios y la modernidad como decadencia*. Texto de la Ponencia presentada por el autor en el simposium Friedrich Nietzsche, 1844-1994. La muerte de Dios y el fin de la metafísica, UNAM, 1994, p. 19.

poética expresiva como procedimiento que centra su objetivo central en la simultaneidad de sentidos y en el apretamiento semántico ceden el espacio para su accionar a un proceso elíptico que ve en la supresión de las formas, la intensificación y la potencialización de los sentidos presentes en un poema. La ausencia de las formas genera la impresión de un inmenso vacío insalvable, que se amplía cuando a pesar de que los significantes agotaron su participación, el sentido continúa latente, posibilitando múltiples formas de decodificación de dichos sentidos.

Esta radicalidad en el empleo de la elipsis produce a la vez, continuas quiebras en la estructura sintáctica de los poemas, y presenta un fluir de imágenes que tras la confección de un tono sentencioso dejan entrever un gesto, marcado por una negatividad y expresada a través de la ironía.

Como consecuencia de este proceso, las frases se presentan incompletas, la falta de predicación acentúa la idea de carencia, de vacío, propias de la estructura y el ambiente general del poemario "*Chamarasca*". En el poema, "*Para decirlo sin permiso*" encontramos la siguiente estructura:

A distancias
la herida golondrina
y la ortopedia de la muerte

En otro poema: "*Solo en el desvío*" encontramos:

Si no fuera por la timidez
olfato de la piedra
siete peligros en fuga para llegar a tiempo.

El poema "*Cables facsiformes*", Mayo presenta también su estilo entrecortado y elíptico, cuando expresa:

Una mano sin índice
Cuchillo que espera en la antesala
Cadáveres apenas con ojos
(...)

Esta radicalización elíptica en la obra de mayo, llega a suprimir los verbos, y presenta a los gerundios como posibles reemplazos. En ocasiones, el lector debe adivinar el verbo que podría ir en ese lugar vacío. Así notamos:

Cuántas veces malévolos
pies del nunca recuerdo

El verbo omitido en la primera línea versal podría ser: "transitaron", o quizá "caminaron". Es el sentido de esas acciones las que se sienten como elididas.

En el texto: "*Si la luna escribiera poemas*" encontramos:

Otro sonido
en el islote de los náufragos

La acción suprimida en esta ocasión sería "sonaría" o "escucharía".

Cabe señalar además que la elipsis de los verbos está en relación directa con la intensificación de las impresiones sensoriales que las imágenes intentan producir.

Hay casos también en donde el vacío dejado por la acción es llenada en parte por la presencia de los gerundios. Así, en el poema "*Inquietud del hálito*" encontramos los siguientes ejemplos:

Silencio engañoso en un comienzo
Confusión flotando en las marcas
(...)

Guardando las preguntas
el miedo las conjuga son sus sueños

Otros recursos formales que acompañan al proceso son: la ausencia casi total de los signos de puntuación, el empleo de mayúsculas al inicio de cada intención comunicativa. Así, por ejemplo:

Viajando voy a un espumero
hiberniza falacia

I me asusta el seis más uno
 si llega mi cumpleaños
 Duermo bajo el árbol paralítico
 que enraizó sus angustias

(...) (Las tres curvas del pecado)

En el nivel léxico se hace sentir también esa continuidad vanguardista que permita establecer un puente entre las distintas etapas del universo poético del poeta.

En los textos de "*Chamarasca*" es posible encontrar un conjunto de términos que responden a esa actitud de búsqueda y experimentación del lenguaje. Los términos empleados o han sido seleccionados minuciosamente o han sido inventados, habilitados o compuestos por el autor. Los sentidos de estas formas si bien están en contacto con la cotidianidad y muchos de ellos provienen de esa cantera, no significan lo que en apariencia parecen y crean sus propios sentidos, en algunos casos, hasta indescifrables. En el poema "*En el comienzo de la luz*", encontramos:

I en un río de gerundios
 el vallado inoportuno
 (...)

I esta en carraca esperando
 I la almorzada
 para el silabario de la cruz
 ¿Quién midió

En otro poema: "*Refociliación de un sueño*", tenemos:

Otro noctívago sin fe
 dentro la curva
 Jacilla del buey
 (...)

Eso mismo de cortar la muerte
 Y perder otro secreto
 puede ser un nómeno descalzo
 Pero orfebre de mentiras
 Ya en el agnuscái
 las espadas del silencio

En este nivel cabe también destacar la presencia de la I latina²⁷, empleada con mucha frecuencia y con un fin específico durante la primera etapa vanguardista de la poesía de Hugo Mayo. Luisa Luisi comenta que esa intención era: "parodiar el gusto burgués de la época" ²⁸.

A finales de la década de los setenta y los primeros años de los ochenta, periodo en que parecen fueron escritos los poemas de "*Chamarasca*", cabría preguntarse ¿qué sentido tiene este signo dentro de los textos de el poeta: ¿Quizá un gesto evocatorio de la actitud rebelde que movió su trayectoria poética? O, ¿Quizá nuevamente la intención de parodiar, el gusto estético del momento? O, ¿Es quizá, la muestra de un recurso arcaico y artificioso, y por lo tanto, carente de sentido para el quehacer poético de este periodo?

Las interrogantes están planteadas, sin embargo, sus posibles respuestas quedan para que expertos críticos o a los apasionados lectores, las encuentren. Algunos ejemplos de lo planteado los encontramos cuando expresa lo siguiente:

I es secreto en pleno plagio
el agua que regresa sin domingo

(Nostalgia tiene el verso)

I muere el césped y llora
marginada voz en el remate

(El vino de locuras)

No podríamos obviar la presencia de la ironía, como otro de los aspectos recurrentes en su obra y que lleva el sello de las vanguardias. El gesto de precipitación vital, característico de la época juvenil del poeta, le acompaña en su madurez y se va impregnando de un alto grado de negatividad que frente a ella, el lector se siente in-

²⁷ Dalton Osorno, en una entrevista realizada por quien realiza la presente investigación, expresó que este rasgo estuvo presente en los originales que Hugo Mayo entregó a Jorge Velasco y a Dalton Osorno para que fueran publicados en el año 1982. Pero errores voluntarios o no eliminaron este recurso en la publicación definitiva del poemario "El zaguán de aluminio". Guayaquil, abril de 1997.

²⁸ En Rv. Proteo, No II, febrero, 1992, p. 91 y ss.

movilizado, invadido por una sensación de abismo, en donde tiene cabida, únicamente el silencio.

La ironía penetra en las distintas experiencias del lenguaje y establece sobre él una presión incalculable capaz de exigir la emergencia de la pasión que se desprende del descubrimiento de los secretos, a través de los interrogantes angustiadas.

A casi
distancia absurda
Ala que se quebró
sin acostarse
chasis perdido
y placas enneasílabas
Hijato del miedo congelado

Dirá en el poema "*Fábula de una mentirilla*".

La ironía que como en cualquier momento de su aparición, habla de los desajustes y de la disparidad del universo, aboga por esa otraedad en crisis y cuyos conflictos invaden no solo a las sociedades sino también del arte; en cuyo espacio se vuelve necesario atizar la llama de la creación poética para luego cuestionar, criticar la capacidad de construcción de su sistema poético en general.

Esa ironía insistentemente trabaja sobre el lenguaje y lo trastoca, se proyecta también a espacios originarios de las formas y de los sentidos, para obtener respuestas desde los fragmentos de lo cotidiano y sobre todo perennizar la idea de residuo que en tiempos contemporáneos tiene la poesía.

La categoría de huella está en relación directa con la noción de esencia, solo aquellas formas que son capaces de trascender al embate del tiempo, al asecho de la muerte pueden configurarse nuevamente y coexistir con el silencio. Esa figura misteriosa habla en los momentos claves de la creación poética y de la cultural. "Enamorado del

silencio, al poeta no le queda más que hablar".²⁹

La poesía posee las condiciones necesarias para sobrevivir en el silencio de las esencias intenta decir el poeta, cuando en otro de los poemas de "*Chamarasca*", dice:

Contigo viento
degollando la palabra
esa urgencia de un residuo
y un poetizar de lo furtivo

(*Si la luna escribiera poemas*)

La elipsis de las formas personales y de las acciones verbales se juntan con el gesto irónico para potenciar el sentido que los silencios guardan. El silencio de los elementos cósmicos: aire, fuego, tierra, sol permiten que hable la intensidad de la palabra poética, en un momento de su desarrollo en que se cuestiona ¿qué puede decirse poéticamente en sociedades como las nuestras? Sucre intenta dar una respuesta a la presente interrogante cuando afirma " " con pocas palabras un poema o una obra puede llegar a iluminar todo un mundo: no en lo que dice sino en lo que deja de decir reside su poder (...) El silencio hace hablar al lenguaje y, por supuesto, lo contrario (¿cómo olvidarlo?) es igualmente cierto.³⁰

Finalmente, a través de la parquedad de un lenguaje, del quiebre de una sintaxis que semeja la fragmentación de la sociedad, de la intensificación de la negatividad que conlleva la ironía, y tras el accionar de un proceso elíptico continuo, recurrente, Mayo entra en conexión con recursos vanguardistas, para en esta ocasión mostrar otra de sus facetas: la realización de un espíritu rebelde que encamada en la figura de Hugo Mayo, recorrería por la palabra y el pensamiento latinoamericano y en específico, por esa tradición poética ecuatoriana; la misma que encontrará en sus textos la audacia decisiva para reformular la lengua literaria de su tradición.

²⁹ Sucre Guillermo, *La máscara, La transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 293.

³⁰ Op. Cit., p. 293.

BIBLIOGRAFIA

- ADOUM, Jorge Enrique. *La poesía viva del Ecuador*, Quito, Ed. Grijalbo 1990.
- BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*, México, siglo XXI, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*, En *Problemas del Estructuralismo*, Compilador, Jean Poullion, México, Siglo XXI, Editores, 1978.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la Expresión poética*, Madrid, Ed. Gredos, 1966.
- BENJAMIN, Walter. *Poesía y Capitalismo: Iluminaciones, I II*, Madrid, Taurus, 1980.
- BUENO, Raúl. *Lectura Crítica de la poesía de Vanguardia en América Latina*, Lima, Ed. Latinoamérica, 1988.
- CALDERON, Carlos. *La rosa de papel Nº 14*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1986.
- Literatura, autores y algo más*, Guayaquil, Ed Graba, 1984.
- CARVAJAL, Iván. *Hugo Mayo: el primer vanguardista y el poeta del silencio*, Quito, Inédito, Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.
- Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1993.
- Actualidad de la poesía ecuatoriana*, Quito, Universidad Católica del Ecuador, 1990.
- CARRASCO, Iván. *La antipoesía: escritura de la impotencia expresiva*. En Rv. El Guacamayo y la serpiente Nº 27, Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1987. p.p. 29-47.
- COLLAZOS, Oscar. *Las vanguardias poéticas en América Latina*, Barcelona, De. Península, 1977.
- CORDERO Y LEON, Benjamin. *Horizonte Infinito*, México, Ed. Cajica, 1972.
- CUEVA, Agustín. *Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960*, Quito, Letraviva, 1993.
- DE TORRE, Guillermo? *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1965.
- DE CAMPOS, Haroldo. *La superación de los lenguajes exclusivos, en América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI editores, 1984.
- DELEUZE, Gillés y Félix Gautari. *Kafka para una literatura menor*, México Ed. Era, 1974.
- DE ARIBA, María Laura. *La Escritura y el vértigo: dispersión heterogeneidad y*

transfiguración del texto vanguardista., Revista de Investigaciones Literarias, Nº 7 Caracas, Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.

ECHEVERRIA, Bolívar. *La muerte de Dios y la modernidad como decadencia*, México, UNAM, 1994.

Las ilusiones de la modernidad, México, Ed. El equilibrista, 1995.

FALCONI VILLAGOMEZ, J. A. *Los precursores del modernismo en el Ecuador*, Guayaquil, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1965.

FERNANDEZ Retamar, Roberto: *Sobre la vanguardia latinoamericana*, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México, Nuestro tiempo, 1977, pág 135- 139.

FRIEDERICH, Hugo. *Estructuras de la lírica moderna*, Barcelona, Ed crítica, México Ed. Grijalbo, 1985.

FERRARI, Américo. *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Avila, 1972.

FERNANDEZ, Moreno. César. *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, editores, 1984.

FRANCO, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, Ed. Grijalbo, 1985.

GONZALEZ, Beatriz. *Luis Barrios Cruz: renovación, vanguardia y nativismo, poético en Venezuela*. Revista de Crítica Latinoamericana, Lima- Perú, Latinoamericana Editores, Año VIII, Nº 15, 1982, p.p. 87- 107.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*, España, El Taurus, 1990.

GRUNFELD, G. Mihail. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916- 1935)*, Madrid, Poesía Hiperión, 1995. p.p. 332-338.

HUIDOBRO, Vicente. *Obra completa*, Caracas- Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1989.

JITRIK, Noé, *Papeles de trabajo: notas sobre la vanguardia latinoamericana*, Revista de Crítica Literaria # 15, Lima, 1982, pág 13-24.

El estridentismo y la obra de Maples Arce, El Dorado, Rosario- Argentina, Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura y Cultura Argentina y Latinoamericana. Año 1, Nº1, 1994, p.p. 35- 72.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA. *Movimientos literarios de vanguardia*, México, Universidad de Texas, 1965.

KRISTEVA, Julia. *Semanálisis y Producción de sentidos*, Barcelona, Ed. Planeta, 1978.

LOTMAN, Jurik. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ed. Istmo, 1982.

MARCO, Joaquín. *Literatura Hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1987.

MULLE-BERG, Kraus. *El Hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas*. En Revista Iberoamericana, Pensilvania-USA, Universidad de Pittsburgh N° 118-119, 1992, p.p. 149-176.

OSORIO, Nelson. *La formación de las vanguardias en Venezuela*, Venezuela, Ed. Ayacucho, 1982.

El futurismo y las vanguardias en América Latina, Centro de Estudios latinoamericanos, Rómulo Gallegos, Caracas, 1982.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1974.

Generaciones y semblanzas, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

La otra voz, México, Ed. Seix barral, 1990.

PESANTEZ, Rodas Rodrigo. *Poemas*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

Siete poetas del Ecuador, Cuenca, Ed. Atlántida, 1970.

PERIODICOS

El Comercio (1921- 1927)

El Universo (distintas fechas)

El Telégrafo (distintas fechas)

Suplemento Semana (distintas fechas)

PIZARRO, Ana. *Sobre Huidobro, las vanguardias*, Chile, Ed. Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados, 1994.

RAMOS, Julio. *El proceso de Alberto Mendoza: paradojas de la subjetividad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.

Paradojas de la letra, Caracas-Venezuela, Ediciones eXcultura, 1996.

REVISTAS:

Letras (Quito 1913)

El telégrafo literario (Guayaquil 1913)

Caricatura (1918-1922)

Singulus (1921)

Proteo (Guayaquil 1922)

Revista de la sociedad Jurídico Literaria (Quito 1923)

Hélice (1926)

Savia (1926- 1928)

América (1927)

Revista del sindicato de escritores (1944)

Oasis (1940- 1944)

Letras del Ecuador (

Cuadernos del Guayas (1940-1985)

ANEXOS

Amauta (1926)
 Ocaña Films (1927)
 Protesta (1929)
 Páginas Selectas (1930)
 Ecuador Ilustrado (1932)
 Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte N° 1 (1936)
 Revista de la Asociación de Intelectuales de Guayaquil (1877)
 Revista Uso de la palabra (Babahoyo, 1981)
 Revista Esferalmagen (Guayaquil, 1981).
 Revista "La poesía en el IV mundial de natación (Guayaquil, 1982)
 Revista de la Universidad de Guayaquil (Guayquil- 1988)

ROBLES, Humberto. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción y Trayectoria (1918- 1934)*, Guayaquil, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1984.

SANGUINETE, Edoardo. *Vanguardia, Ideología y Lenguaje*, Caracas-Venezuela, MonteAvila Editores, 1985.

SARLO, Beatriz. *Vanguardia y criollismo*, Rv. de Crítica Literaria Latinoamericana, Latinoamericana Editores, año VIII, N° 15, Perú, 1992, p.p. 38- 70.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. España, Cátedra, 1991.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e Interpretación*, Caracas, Ed, Monte Avila, 1981.

VELASCO Jorge, Dalton Osorno. *El zaguán de alumno*, Guayaquil, Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, 1982.

Chamarasca, Guayaquil, Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas

VARIOS: *Historia política y literatura en el Ecuador*. Quito, Ed. Conejo-IDIS, 1988

VINTIMILLA, María Augusta y Cecilia Suárez. *Los movimientos culturales en el Ecuador: 1922-1944*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1992.

YURKEVICH, Saúl. *Los forjadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores 1971.

A MANERA DE INTRODUCCION

Habíamos planteado al inicio del presente trabajo que una de las dificultades básica para abordar el universo poético de Hugo Mayo, era la falta del establecimiento crítico de su poesía, por cuanto debió esperar a la década de los setenta para que su obra empezara a ser recogida y por lo tanto, difundida por amigos y estudiosos. Frente a este hecho, se consideró necesario recopilar y organizar su dispersa producción poética.

Se pensó que sería oportuno, tomar como eje central de esa organización, la fecha en que fueron publicados los distintos poemas del escritor, en revistas de país, y en algunos de los casos, en revistas latinoamericanas, concretamente me refiero a: La revista Hélice y a la revista Amauta.

Las fuentes para la presente recopilación son varias, de entre las que se destacan: la biblioteca Aurelio Espinoza Pólit, de Quito; la biblioteca Rolando, de Guayaquil; la biblioteca Benjamín Carrión; la biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito y Cuenca, la biblioteca del Banco Central, Quito. Recopilaciones de amigos y simpatizantes: Dalton Osorno, Rodrigo Pesántes, Carlos Calderón Chico. Los aportes y los registros personales de compañeros de la maestría de la Universidad Andina Simón Bolívar; de entre otras.

Se deba aclarar que no consta en la presente clasificación, las distintas publicaciones de un mismo poema, Así, por ejemplo, el poema "*Desiree Lubowska*" fue publicado en 1926 por el Índice de poesía hispanoamericano, dirigido por Borges, Huidobro e Hidalgo; pero, el mismo poema, fue publicado también en 1971 por la Revista Cuadernos del Guayas, Nº 36-37; y finalmente, la

misma revista, en su número 50, vuelve a publicar el poema en el año de 1983. En estos casos, se ha tomado como base la primera versión que ha sido publicada y, por lo tanto, aparece en el presente registro.

Se debe anotar, también, que muchos de los poemas de esta esfera poética presentan variantes y que son posible registrarlas. El presente trabajo no realiza esta labor, sin embargo, abre el camino para que estudios posteriores la completen y con ellos, se contribuya al establecimiento crítico de la obra de Hugo Mayo.

Finalmente, debe anotarse que con las limitaciones que pueda presentar esta recopilación, y sin tener el carácter de definitivo, intenta llenar ese vacío que por años ha soportado la tradición poética en el país. Ponemos pues a disposición de críticos, estudiosos y amantes de la poesía, una órbita escritural signada por la pasión y por la búsqueda infinita de un enamorado de la palabra.

PRIMERA ETAPA:

1919 - 1933

ORACION POR LA MUERTE
DE MEDARDO ANGEL SILVA.

Ahora
el romboide de tu vida
en el lago de la muerte

Las paralelas de tu camino
se ahogó en el triángulo
de amor

Ya tu palabra rimada
en un cuadrado de poesía

Dormías circunferencia
azabache
en el poliedro del absurdo

Y tu pirámide
cayó en 21 pedazos
en 21 después para siempre

Sangre la tuya
en la copa de un octaedro
la roba Monseñor Satán

Baudelaire te espera
con un pentágono
de **Fleurs du Mal**

Tus quevedos enfocan
desde un camión acutángulo
un 32 recortado

Ya mis siete Avemarías
en un rectángulo en cruz
para que te liberes del infierno

También
por las cotangentes
que te abandonaron
Por los cuerpos volumétricos
a tu memoria
Amén

Año 1919.

Nocturno Celeste

TRES

es-
tre-
llas

como broches de camisa

En el Océano de Aire
una Gran O baña medio cuerpo
dibujando un paréntesis
huérfano

Ancianos que han lanzado
sus
bar-
bas
al vacío

como jeroglíficos pretéritos

Desde los Laboratorios desconocidos
ruedan disolventes
dejando negra la placa

Bujía Polar

Palúdicas
las rosas polares viudas

Llega el ritmo Ngaljakh-muizi

Paraslene
la moneda oro en el espejo

Nace la congelación del Silencio

Las Focas tienen su

DANZODROMO.

Rv. Singulus # 1, Guayaquil, octubre 1921, p. 47.

VISION DE ESQUINA.

A Antonio Bellolio,
clínico de la línea,

FEDALA

UN CISNE

Un cirrus
aterrizado

Una burbuja
de éter

Una flor
que despetala

Un suspiro
aviador

UNA INTERROGACION EN MARCHA

**

ANIA

UNA MARIPOSA

La
antena
de
los
corazones

Las
astas
de
un
molino

La
célula
de
las
espirales

UNA S QUINTUPLICADA

MAGDA

UN ULTRAIMAN

Dos abismos
traidores
Dos botones
sangre

UNA SERPIENTE EBRIA

El vértigo
planetario
La fuente
multiplicadora

110 VOLTIOS

42 CYCLOS

1921

- 1) Fechado 1921 al final del poema
- 2) Los otros posmodernistas, Clásicos Ariel # 89, p. 45.

UNA S QUINTUPLICADA

MAGDA

UN ULTRAIMAN

Dos abismos
traidores
Dos botones
sangre

UNA SERPIENTE EBRIA

El vértigo
planetario
La fuente
multiplicadora

110 VOLTIOS

42 CYCLOS

1921

- 1) Fechado 1921 al final del poema
- 2) Los otros posmodernistas, Clásicos Ariel # 89, p. 45.

EL ZAGUAN DE ALUMINIO

Nino Amanolik,
viejo dibujante de cosas raras
Nino Amanolik,

Un día lo encontré
dormido como una garza real
Le pregunté cuál era su país de origen
I aletargado, no pudo responderme
No recordaba ni su propio apellido.

A Nino Amanolik
lo visitaron nueve bellos colibríes
Le habían traído
nueve colores diferentes
en sus plumajes.

I Nino Amanolik
dibujó un zaguán, seguramente,
para portada de algún libro
Emocionado, expuso la figura
una noche de luna recortada.

A una caverna de voces armoniosas,
llevé a Nino Amanolik
De puro gusto, se desmayó,
oyendo mis nivimorfos poemarios
I le robé el dibujo
que guardaba en uno de sus bolsillos.

I coloreé el dibujo
con tinta aluminífera.
De ese pintorreado, nación
el nombre para el libro
que había escrito
Con llaneza lo llamé:
EL ZAGUAN DE ALUMINIO.

Nino Amanolik
viajó, después, mal encarado,
a su país de origen:
el País de Locas Calaveras.

¡Cómo me está golpeando
el recuerdo de Nino Amanolik!

Octubre 1921
(fechado al final del poema)

Croquis de abismo

La cabeza del gran plano
semeja la Cordillera de los Andes

Los aviones nocturnos
registran un terremoto sordo-mudo
ante la multitud de figuras geométricas

DENTICIONES

PRETÉRITAS FUTURAS PRESENTES

El Jardín Celeste se copia
en la paleta del Santa Ana

Una rosa de fuego
como los vientres de nueve meses
pare las proyecciones
inversas del Siglo

Rv. Proteo # II, Guayaquil, 1922, p. 33.

MEDIODIA

El sol va pasando
con nombre
olvidando los niños.

Las calles como paralelas
son testigos de las embajadas
de Pleamar y Bajamar.

Dentro de las vitrinas
mundos soñados
por Copérnico.

Carros con colonias
giran sobre su órbita.

Empleados que esperan en los ventiladores
el milagro prometido.

Telescopios
negros
café
azules
llevan
termofobia

Pasa la vida en busca de una congelación
azul.

Los transeúntes son
lluvia de Diana.

Rv. Proteo # II, Guayaquil, febrero 1922, pp. 92-93.

FLUVIAL

El síncope de la noche
anula el aire
en soluciones de sulfato.

Puntuaciones ortográficas de otro siglo
en el alumbrado de embarcaciones.

Discursos
insolubles

Proyecciones de cuerpos
geométricos

Yodo en oposición
con Coty.

Arabescos
formando
ecuaciones
nihilistas

Marinos de barbas niqueladas
soplan chimeneas ambulantes

La ciudad líquida
como sanatorio de sales

adiciona.

Cinema

Bajo la penumbra de Autoline
Luca della Robia en una mariposa
aterriza en la Galería Devamber
El Cupé Aéreo "OW"
Sombreros feminios en paquetes postales
como "Tek-pai"
Agni en las Ondas Hertzianas
fecundiza el Sistema Planetario
Bailarinas con colorete de Ingran
Close revive en un PATE DE FOIE GRAS
para una escuela de Aviación
El romance de Ersha Lapidowski
Júpiter Pitcher mundial de Base Ball
El Clown de la noche
por cuarto menguante
Nati la Bilbanita a 50 Dollars
en los rasca-cielos de la Grand-Rapids.
Los Elke en el desfile de la electricidad.
El Globo Terráqueo se descompone:
en $^3|_4 + ^4|_5$
Los logaritmos fijan el Tipo del Cambio
en el Polo Sur.

ODA GASEOSA

AL POETA REMIGIO ROMERO Y CORDERO,
A QUIEN INVITO A FORMAR EN LAS FILAS
REVOLUCIONARIAS DE LA NUEVA CRUZADA
DE BELLEZA.

Saturno invita un SYMPOSIUM

La telepatía de las calles

en una Film

por \$. 0,20

en los café

de

penumbras

mientras la orquesta

en su biología

sueña

el X capítulo

del

GENESIS

Nubes eterómanas

danzando

como cuerpos

aerométricos

forman los planos

de ciudades

futuras

El baño de la Luna

azoga las calles asfaltadas

anunciando

EL HERMES DE PRAXITELES

La mecánica

matriculada

con el No 33

en la Facultad de

CIRUJIA DENTAL

amalgama la

THYMO PHENOL

Letras obsesionadas

en la fotografía submarina

viajan 7 horas 1/2

en las bujías

de los vapores

como estrellas mudas

LA NIKE
 sobre los Bars de gelatina
 Lluvia de sombreros
 en una visión
 de
 abecedarios
 en desorden
 Los espejos
 son una
 mercuriografía
 de geroglíficos
 atléticos
 solubles
 al
 tacto
 Las estrellas rápidas
 pasan como una cadencia
 como los asientos de peluquería
 mientras la esponja de la
 noche
 es un enorme farol chino
 en la plaza del Universo
 EL BATHYREOMETRO
 ha nacido patentado en el
 Ministerio de Marina
 de Urano
 durante las maniobras
 tomando las válvulas
 jugo pancreático
 Los telescopios de Mercurio
 descubren en New York
 un nuevo faro
 "WOOLWORTH GUILDING

ALBA

Observo
 parcialmente
 la cinematografía de la calle
Puntos centinelas
 se cierran
 nostálgicos de sueño
 en tanto la alegría
 pasa rompiendo los cristales
 de una vida en
 ALPHA
Va de prisa
 el pan nuestro de cada día
 con la sonatina atolondrada
despertadora de la burguesía
 Arterias musculares
 inician la circulación rezagada
Entre las grandes bocas
 saludos y risas
 del cordón humano
 alegría embotellada
como una cojera pretérita
 para mis brazos mudos
 El río
 cinta líquida
tiene una Danza de viviendas
ambulantes sin corazones.

DESIREE LUBOWSKA.

MOLINETE hidráulico.
Naufragio en la visión irresistible.
Curva sobre el horizonte.

Espiral enigmática
que descontorsiona la penumbra
en hélices pluricolores...

Célula de la locura cuerda.

Logaritmo embrujado
en un espasmo oceánico.
La Danza encontró sus péndulos
en tus senos vibracionistas...

Todo el pentagrama
se multiplica con tus dorsos caderaes.

El declive de tus ojos
pluraliza la invitación a tu órbita
de desnudeces voltaicas.

Amalgama
con el vacío.

Pleamar
rebosada por el maremoto de los ritmos.

Ebullición
en el panorama de la musicografía.

Unica clave
del noviformo sensualismo astral.

Tempestad dispersa:
el imán de tus pies
varía el rumbo de los hemisferios...

EL JARDIN DE NOVIEMBRE

S I HUBIERE en la galería todos los asientos
no tendrían las madres
collares hechos de lágrimas.
La huerta que no conoció su pasado,
ha florecido campanas azules.
Desde el otoño
alguien miraba los montones de hojas
—decorado del cielo de ayer—
para sonreír.
Pero,
bastó que partiera la señorita de las máscaras
para que en la huerta
murieran las campanas azules.

Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges,
Huidobro; Mexico, 1926, p. 178.

LA NOCHE DE LAS ESTRELLAS

EN LA laguna habían caído todas las estrellas...
Muchas, que no sabían nadar,
parecían ahogarse.
Y era para ver
cómo un par de chiquillas
las aprisionaban con las manos;
pero las estrellas volvían a la laguna
El suelo, alfombrado de flores,
habían mandado su corazón hacia la luna
mientras unos chiquillos
arrancaban las flores formando letras sueltas.
En tanto,
el momento era una gran ruleta
que sólo jugaba nones...
Después, cuando regresábamos a casa
la laguna había escrito con flores:
"Ha comenzado la noche de las estrellas"
Y era un par de estrellas los ojos de la niñas.

Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges,
Huidobro; Mexico, 1926, p. 179.

MERCADO DE MANZANAS.

T TODOS los tableros
fueron laberintos de colores.
Entre las mujeres
algunas corrían a los zaguanes
para no ser vistas;
y esto perjudicaba a los espejos.
Quizá la edad había naufragado.
Luego, antes de que llegáramos,
se veía algo para no decirlo.

Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges,
Huidobro; Mexico, 1926, p. 179.

MILAGRERIA

A Aurora Estrada y Ayala, compañera
en la cruzada de una Nueva Poesía.

1

Abrid la selva abstracta. Insisto
Me inquieta la barbulla de los pájaros
El buey seguía rumiando lo mentido de la oruga

2

Perforo hacia lo hondo en lo profundo
El agua salta, corre, danza. Intensa, ríe
Relanzando llegaron las nubadas

3

Tal vez la flor abierta, clamorea
Al encante la venta de macetas
Tabú fue el perfume desde entonces

4

Otro mutismo largo tuvo el hombre
Otra alegría clave el pez sangriento
Había un espeluzno en los océanos

5

Presto, lavad al viento, hermano verso
Eterniza la herida en el poema
Era un llamar a Osián como una espera

6

Ese turbión de llama que me quema
Esa remaneciente cosa, cosa impía
En ambigü el sinsabor de los venenos

7

Pensad que es en domingo la partida
Arrumba un hondo aflato ya caído
Odio a la media noche que la roba

8

Esta vez la cosecha fue tan poca
Para el torvo que espera no llegaron las uvas
Manos! las segadoras de los zarazos frutos

9

Visten sandalias toscas los seráficos
Los pies de un lobo tata en travesía
Fra Angélico, grave, pintaba el colorido

10

Ese mirar agudo de la cita
Un alampar por celos en la amasía
Meninos, cerner los secretos de la alcoba

11

Le di mi fe al ángel infelice
Un algo de alegría al pez nostálgico
Extático un misacantano, de rodillas

12

Ahogaron a los lotos, malandanzas
Los meñiques del viento, zambullidos
En vuelo de rencor van colibríes

**Rv. Motocicleta # 2, (Información tomada de la revista Cuaderno
del Guayas # 24-25, abril 15, 1968, p. 14), 1925.**

DE "KUDZU"

A. Norah Lange

EL BOHEMIO

Como la ironía de algún antepasado,
tras la penumbra, era tu otro yo,
aquel árbol seco.

EL ARBOL

Paraguas de la Tierra.
Toda la vida viene desde tu sur;
en tu norte se inician otras vidas.

LA MARIPOSA

El espacio te tiene como su paleta;
pero como eres un motor
buscas tu hangar hacia abajo.

Rv. Savia # 11, Guayaquil, 1926, p. 15.

OTOÑO DE LOS MISTERIOS

*Recorriendo un camino encontramos pisadas;
mas un una charca cercana
lanzaba piedras un anciano desconocido
como cualquier niño.
—Bello joven
si no llevara un otoño en cada mano!-*

*El viento era una larga bodoquera
disparando hijas secas
como para dibujo de una zapatilla.*

*Observando sobre vidrios opacos
el anciano borraría todas las pisadas,
y sólo quedaría
un buen capítulo de novela corta.*

*Después, nos veremos como un farolito chino
en un barrio de pueblo!*

1) Rv. Savia # 15, junio 12, 1926, p. 20.

2) Rv. Helice # 5, 1926, p. 18.

el farol de media noche

con la soledad linterna de bolsillo
me hundí en la media noche de la esperanza
el camino alargado de cansancio
árboles como señales de algún crimen inédito
sentían la nostalgia de los días rubios
como una paradoja de Honegger
el viento subrayada las flautas
las sombras de otros
en marcha silenciosa cual monjes trasnochados
se arrimaban a los muros
puertas encendidas y con cuerdas
donde se guardan piruetas de la vida
era como lluvias de lunas en creciente
el equipaje de la barca oscura
en el canal del alma
humildad hasta en las casas de tres pisos
la pareja que nadie vio de frente
dejando en las esquinas iniciales de carne
sólo la sombra del recuerdo herido
pasaba sobre mi monóculo.
algo en los jardines de todo lo vacío
para llevar la angustia como pomo de esencia
collares de miradas
se arrebujaaban en mi bufanda blanca
mis manos eran abanicos de la muerte

Rv. Savia # 17, Guayaquil, octubre 10, 1926.

TARDE DE ALDEA

sobre la ventana
blusa de organdie rosa era el viento
en este rato mirando a la esquina
habría terminado
todo el rompe-cabeza que nos enloquecía
¡daba en continuar
sensación de un clavel rojo
el mismo telón cursi
hasta dejarnos los ojos ciegos
si hubiéremos conseguido un espejo cóncavo
no estaría en los cántaros
las violetas marchitas
de allí que el momento fué obtuso
para la pobre niña que sembraba amapolas
sin que existiere un cine a media penumbra
pasó proyectándose a saltos una pareja en negro

Rv. Amauta # 7, Año I, Lima, marzo, 1926, p. 34.

POLO SUR

desfilar de todos los hombres
y yo el único
el de la estrella al sur
con mis viajes en número cinco
sin conocer los puertos
haciendo en el mar los barcos ilusiones

para salir lejos
cibicando los bolsillos desolados
y con muchos luceros en los dedos de mi izquierda
completamente sin ver las auroras
hasta conseguir tu luna

porque yo no tengo caballos
y siempre voy a galope

soy el de los arcos luminosos
que rubricará las noches
aunque ahogué el collar de otro navegante
que regalaba flechas

con la figura de los recuerdos
tengo mi faro en el horizonte
y mandaré las estrellas
hacia las islas de los que no quisieron seguir

y con mis arcos luminosos
llegaré al final

el único
el de la estrella al sur.

PUEBLO DE SIGLO NUEVO.

sin ser una burbuja de jabón
va pasando lento por la calle torcida
un abecedario en desorden
tras el vidrio de cualquier monóculo
existe una feria de colores
el otoño ha marchado a golpe
y las mujeres obtuvieron asientos de primera
(fila)

en cualquier lugar olvidado
tomaban los cuerpos la forma de cubos
un buen caricaturista
hizo los zaguanes en las casas de cemento
(armado)

los relojes
marcaron las horas de los puntos cardinales
mientras desde nuestros pies
miles de diptongos se lanzaron sobre las pianolas
y conocimos los ojos de nuestras nietas
cuando llegaron las noches apagadas.

Rv. Savia, Guayaquil, 1926.

T R O T E D E M A R

en la red con el informe destendido
en trampolines sin ningún.....
capaz de los ahogamientos dislocados
por la playa en galope por cansancio
como viniendo desde muchos motores
el mar todo lanzado el mismo
trás lo apenas en olvido
neblina en disfraz de las olas
sin abarcar horizontes en la distancia
recogiendo aquello que será confuso
marco eterno desconocido
y el espasmo en líneas isobaras
sin soltar el corazón en la nunca llegado
hasta ser los caminos
coral con el tablero de la diámetro
como bolas de muchos colores
dentro de las ruedas que pintan los niños
tendiéndose miradas en la nada
ese ruido tres vocales fuertes
y la serenidad sobre el hilo del aire
estocada en la carne del recuerdo
eso en la confusión amaneciendo otro día
como una cinta de aire.

Rv. Savia # 21, Guayaquil, febrero 3 1927.

POEMA SIN TITULO

saltan las miradas las vitrinas anohecieron color papel
mojado

frutas confitadas espectáculos de los letreros
encendidos en las madrugadas
estamos detenidos en nuestras sombras
el alba de ayer corre en los portales
quien desata mi nombre sobre la pared contraria.
en la diagonal de tu panorama
jugué con la estrella de tu risa

mi monóculo mira las 2 de la tarde en tu camino
ahora es la zona de tus frutos
se borra la cuerda del espacio
donde anclaba el color de tus ojos

entonces

alguien robó la alegría en tu pañuelo

Rv. Savia # 27, Guayaquil, 1927.

POEMAS MACHOS

estoy con el pájaro sin jaula ese pájaro hoi de colores
saltando los vidrios anula el sonido de tu risa
hacia el norte equivocadamente los senos
columpio que reserva la mecida impar desviando
espaldas de muchos abanicos las distancias
aparte las estrellas en la enredadera del naufragio
con las ventanas a propósito
conteniendo las cosechas ante las semanas ancladas
veo el timón aurora de itinerarios fugitivos
siguiendo el dibujo de tus pasos poliedros de la tarde
pasan el disco las distancias cortando el muelle de la noche
escalera de muchos resortes me pongo a subir las azoteas
despertando a galope el carrusel mayúsculas de todos los avisos
falsamente perfilan vidrios de colores al fondo
antena sin perseguir el silencio de los ojos
muestro las manos con el barniz de muchos olvidos
bajo el ala de tu pastora dibujo el crepúsculo nuevo
collar de piedras pálidas atardeciendo el disco de tus besos
en el reloj de atmósfera ardiente borrando las horas
acompañó a las nubes disparatadas el regreso a cualquier parte
en la cuerda floja tirada al espacio
madurando los frutos del aire en el límite
las palabras se lanzan perdidas en la pista del deseo inválido
muñequera de distancias dando vueltas seguidas
soí con mis pasos delirando la marcha
el trapecista en el lomo de cualquier estrella
sobre el aislador en el trote de las ansiedades
la penumbra abandona todos los pasos.

daba vueltas en el muelle del tiempo
torcido el cielo de las mariposas sobre el campo
traigo en la marea de colores los racimos
afiche en el cinema encendido
nos desatábamos esperando el sur del nudo de los recuerdos
hasta tu misma voz viajando florece el terreno
el espanta-pájaros palabras disparatadas mi arpón y tu red
otra del campanario escribir al espacio 6 lágrimas
el olor de ti mismo guía del camino girando la tarde
color esperado de los duraznos
tus caderas sigue en cinta de aire paralelas tus caderas
echa las semillas camino de tus pasos floreciendo alegrías
estrella de neblina el polo de tu ruta bebiendo la noche
así grabando como radiogramas de risa
en el mástil ciruelo de las cosechas
tal el farol junto al portal del olvido
confuso al paso del tiempo
en el polinomio estrella de antorchas
pensando que llega polea de los senos nacidos
mareo de muchos caminos en la distancia
aquello como cordón de palomas

cortando espigas de sol para los cestos de la tarde
al escamotear la pampa de siembras
esas ansiedades cruzando las montañas
para caer dentro de una hora
caricia húmeda mezclada a las cortezas
entonces sonata nacida de las raíces
baño de neblina hasta orillar barrancos
ahora como músculos golpeando nuevo oxígeno
en tropel hasta 100 números del aire
en los ojos sin poder localizar
collar de lágrimas escapando apenas
como un puñal vendado
luego galopa olor de regreso
queriendo abarcar la distancia.

me apresuraba a galopar sobre los rascacielos
saltan las ansiedades naufragio de letras pezcando diptongos
dominó en 12 cuadros dobles
el puñal de sol asesina la vidriera de los calendarios
juega con las estrellas el espacio para recoger las iniciales
camino con la última edición de recuerdos
avión en decollage
soda de aire que beben los pájaros en la noche
cabecean a la siga capotes de muchos autos
atardecidos dibujos en playa de balneario
voi sacando de mi jaula ideas sin alas
madrugada en cinta
anunciada la paleta que dará los colores impares
estufa de cualquier pantufla de china
hai un desbordamiento de los pisos altos
que se paralelizan en los casilleros del alba
olfatea ardilla de 10000 folletines
el deshielo de tus palabras embanderadas.

Rv. Savia # 28, Guayaquil, julio 16, 1927.

CANTO AL MONTUVIO

Montubio!
Porción que engendraron las savias silvestres
Te he visto afanoso sembrando los campos
Resuelto, cruzando los ríos

Como si la pampa te fuera pequeña,
la ciudad te seduce, pero luego te aburre,
porque notas que falta olor a leña verde,
a guarapo y a manigua.

Brioso como tu potro,
eres manso en cualquier día de faena
Te perfilan las broncas ejemplar de los buenos!
Cuando te nace apetito de sangre,
van contigo, hacia el crimen:
el machete, el poncho y la guitarra!

Conquistador de bosques
Parece que te sales sobre del horizonte
cuando vas a caballo!
Cuando enlazas un toro,
tu beta es una rúbrica trazada en el espacio!

La ciudad te descubre,
porque llevas algo que ella nunca ha tenido:
un machete al cinto, una alforja a la espalda
y una espuela al tobillo

Montubio!
Te ha hechizado el invierno con un rito de lluvias
La maraña con silbidos de sierpes
Con soles encendidos, el sediento verano

Montubio!
Celador de las mieses
Gran señor en los bosques
Una mesa de pinta, la botella de puro
y un mazo de cigarros,
tu mejor madrugada!

Rv. Savia # 33, octubre 30 1927.
Rv. Ocaña Films # 3, Guayaquil, diciembre 1927, p. 81.

poema

otra vez
se perfilan en los caminos enlodados
los hombres tiznados en las fábricas
la jornada trae leguas de cansancio
sobre la espalda de los hombres tristes
en los callejones subversivos
arden las barricadas de protestas
el calendario ha marcado un día rojo
en la mañana de los barrios bajos
hoi tiene el mástil de nuestras alegrías
flameando hacia los puntos cardinales
banderas libertarias.
esta tarde
el dinamitazo de nuestras miradas
enfocará el patíbulo para los tiranos de américa.

Páginas Seleccionadas # 44, Año III, Guayaquil, abril 1928, p. 10.

* En otras versiones se titula "Poema de la hora".

POEMA DE LA REVOLUCION (2)

los obreros
dejan su bostezo de cansancio
sobre la tarde de los días burgueses

tosiendo su tuberculosis
un montón de hombres pasan cantando
el himno de sus rebeldías encadenadas

se han colgado como angustias en silencio
los senos sin leche de las madres

el crepúsculo
ha traído promesas de incendio
y haremos de nuestros poemas
dinamita

en las habitaciones proletarias
niños recién nacidos
trazan el panorama de una nueva
REVOLUCION

Rv. Savia.# 40, Guayaquil, febrero 18, 1928.

POEMA DE LA REVOLUCION (4)

hermano,
¿quién hizo lamer al sol
mis pasos dejados en la cárcel?

anoche,
¡cómo temblaron los burgueses
cuando incendié miradas proletarias!

con los minutos de mi angustia
invité el reloj del hombre libertario

mañana tendrán estrellas rojas
las noches de todos los descalzos

hermano,
hay que desayunar con pan rebelde
para trabajar dentro las fábricas

mira,
me han crecido raíces de protesta
en mis puños garroteados

espera,
ahora estoy sembrando rebeldías
en el vientre de cien mujeres puras!

Rv. Protesta (elaborado por la unión de los pueblos
latinoamericanos), No. 1, Vol. I, Guayaquil, septiembre de 1929.

Definitivamente.

Definitivamente con mi huésped la araña y recogido.
Sólo lagoterías para mi faldero, extremo,
definitivamente.

Definitivamente en mi río me atisban las lagartas.
Mis bilis en plena contrarréplica,
definitivamente.

Definitivamente por rieles paralelos mi camino.
Pronto encontré una curva aposta,
definitivamente.

Definitivamente voy circulando en forma de una S.
Tal vez una carniza para hambreados canes,
definitivamente.

Definitivamente, adelantado, robándome unas níspolas.
He desosado frutas un día 7,
definitivamente.

Definitivamente llamando presuroso a mis deudores.
Un vencimiento desde dimensiones,
definitivamente.

Definitivamente, requemado, salado y en vinagre.
Después como mosca en los manteles,
definitivamente.

Definitivamente un reavalúo para mis harapos.
En finados creciéndome el cabello,
definitivamente.

Definitivamente, obstinado, lavando mis ideas.
Bajo mis pies, las aguas,
definitivamente.

Definitivamente en el café, fumando.
A las doce buscando el cementerio,
definitivamente.

Definitivamente mi puesto lo reservo en antepalco.
Por roja palabrota en los infiernos,
definitivamente.

Definitivamente disfrazo con palotes mi esqueleto.
A enmagrecerme voy y quiero,
definitivamente.

Definitivamente escarbo en lo profundo mis raíces.
Descalzo en mi jaula de poemas,
definitivamente.

Definitivamente en seudónimo hablándole a los cuervos.
Desde sílabos, mis raciones efectivo la antevíspera,
definitivamente.

Definitivamente atándome con hipo a la espera.
Desnudo cenando en los portales,
definitivamente.

Definitivamente al horizonte dándome completo.
Me doy al pan de los dolores,
definitivamente.

Definitivamente durmiendo solitario boca arriba.
Los golfos hurtando mis colillas.
definitivamente.

Definitivamente me hieren persistentes las espinas.
Lambrijo a la hora del fallecimiento,
definitivamente.

Definitivamente un cirujano. Sus gafas buscando las zapatas.
Un caso de consulta en ambulancia,
definitivamente.

Definitivamente treinta puntos tomaron en mi abdomen.
Pero compré la vida -era en cuaresma- un sábado,
definitivamente.

1930.

POEMA DE LA REVOLUCION (1)

traigo el afiche de la miseria
junto al leño de mis rebeldías

esta vez
cien martillazos golpearon
la oración de los hombres libres

-ah tiene este minuto dormido en los graneros
algo de mi mismo-

yo robé
la desesperación proletaria de
muchos ojos
al iniciar en la cárcel el canto a la vida

pero ha mucho tiempo
que tragamos riendo un puñado de lágrimas.

Páginas Selectas No. 63, Guayaquil abril-mayo, 1930.

FRENTE UNICO

A los poetas de la revolución
indo-mediterránea.

por las alas de los aeroplanos que
aspiran a líneas isaboras

unámonos

por los corazones uvas dormidas que
han roto las cerraduras

unámonos

por los hilos transmisores de
parentesco irregular

unámonos

por la esmeralda que
señala la ruta a los niños recién nacidos

unámonos

por el olor a biblioteca en
toda estación seca

unámonos

por las mujeres éter que
veremos ultramicroscopial

unámonos

por las noches cojas por
falta de combustible

unámonos

por el oro nupcial que
asciende para darnos la voz multiplicadora

unámonos

por las miradas con
irregularidad por permutación

unámonos

por los parques que
cierran la desorientación de las sumas

unámonos

por la falta que
nos hace la decena que olvidó Pitágoras

unámonos

por las raíces de las fábricas que
estornudan intermitentemente

unámonos

por la velocidad con que camina el
cortejo especular de este siglo

unámonos

por la hecatombe que
producen las líneas rectas

unámonos

por la risa de los
pintores cuando hay cero a cero de luz

unámonos

por la calefacción del
triángulo de la vida

unámonos

por las valijas que
enferman por falta de alas

unámonos

por los bólicos embajadores rubios con
melenas en el vaso de la noche

unámonos

por las ideas que
se restan en el protoplasma inicial

unámonos

por toda laguna que
es cero en el análisis polar

unámonos

por toda estrella rezagada cuando
forma parte del cortejo de los ojos

unámonos

por las risas mudas de las
mañanas anunciando los otoños de aluminio

unámonos

por la visión nueva que
germina en todas las zonas

unámonos

por todos los nones de la
ruleta de la vida

unámonos

por la canción incógnita que
nos hizo despertar en la luna

unámonos

por la embajada proletaria al
corazón del orbe

unámonos

por la espiral alucinada meditando en la
ultraanunciación

unámonos

por la ebullición de las
aguas en el espacio infinito

unámonos

por los hombres sudorosos de las
fábricas células de REBELDIA

unámonos

Semana Gráfica, # 32, Año I, abril 30 de 1932, p. 7.

EXALTACION DEL MONTUVIO

Hombre montuno, sembrador,
con tu guitarra borracha de amorfinos
i tu espuela oxidada, caminas
con un hondo cansancio a la espalda.

En el filo
de tu viejo machete
viven miles de historias.

La ciudad la visitas,
i un pedazo de selva se perfila en sus calles...

Paseas con tu alforja,
manchada de sol y manchada de luna,
dejando olor a hierbas
i a frutas maduras.

Hombre montuno, campesino,
parece que se sale por sus propias narices
tu potro relinchando!
Madrugador,
eres el primer sol en el monte
i el primer sol en el rancho.

Tu alegría
la intoxicas con pura mayorca
cuando un hijo te nace.

Hombre montuno, leñador,
cómo vomita tu cigarro en las noches
puñados de estrellas salvajes!

Canción de gallera sangrante
en tus largos domingos de juergas.
¡Qué hondo escamotean tus manos
cuando juegas a los dados!

Hombre montuno, campesino,
a tu paso las distancias se desinflan,
mientras otro horizonte
se te imprime en los ojos.

12 de Octubre
La mañana despierta en los guayabos
con una canción de plataneros.
Hoi, hombre fruta, hombre bosque, hombre
(grano,
¡enarbola en la más alta palpera rasccielo
tu grieto libertario!

POEMA DE LA REVOLUCION (3)

Compañero, otro año
abre ya sus ventanas al panorama del mundo...
De tus nuevas palabras
se incendian en el reducto de tus angustias;
así será el día nuevo que viviremos mañana
cuando el sol amanezca
lamiendo toda nuestra tristeza!
Siento que nace en mí mismo, como júbilo rojo
olor a tierra salvaje y a fábrica.
Vamos a pintar, alegres, como un chorro de

(agua

sobre la grande fachada de la Vida
la palabra siempre nueva que electriza:
¡REVOLUCION!

-preñada en el suburbio y trotando en el

(mundo

como un grito de alerta!

Entonces el panorama de nuestros sueños
será una roja fogata...

Y estaré, sobre el alba de los amaneceres,
vigilando los caminos

que enseñó la nueva geografía proletaria.

Y te veré llegar, casi desnudo,
trayendo tu cansancio sobre tus espaldas!

Mis ojos, guirnaldas en espera,
enfocarán las sucias paredes de las cárceles

para recordar las palabras

que el carbón de tu rabia escribió una mañana.

Cada fábrica trazará un poema,

rubricando los días

con el humo aventurero de sus chimeneas...

Izarán hasta el tope grimpolones rebeldes

los árboles nuevos de todos los bosques.

Del sudor oscuro de cientos de músculos

brotará la lluvia

que desviará mañana los sembríos montuvios!

Dentro de los talleres

un grito destemplado de sierras y poleas

dirá la nueva oración de las máquinas.

Incendiado en rojos horizontes

va a despertar un nuevo día...

Ocupa la trinchera que abrió el dolor del

(hombre!

Compañero: hoy o nunca!

Mira que estás rumiando tus miserias

en las calles del Mundo...

SEGUNDA ETAPA:

1952 - 1972

Llegan las primeras lluvias

Con el devenir de los decaídos días sucios y perezosos;
bajo el grito ronco de los sapos,
indiferentes al reír de los hombres;
ante la serenidad de las palmas angustiadas
en los largos arenales distantes,
y la aparentosa preocupación de las calles en polvo,
llegan las primeras lluvias!

Con los relámpagos lujuriosos
sobre cuchilladas de aire que transita;
la actitud de lo alacranes paridos y de los escarabajos asustados;
entre el brote sordo y estrangulado de las espigas desveladas
y el calor de los montes secos,
junto a la sequía perseguida,
llegan las primeras lluvias!

Con la mañana parida de pájaros bebedores y equilibristas;
junto al panorama de los caminos calvos
con gritos sordos de hospitales;
en el golpe ceniza de las pisadas de los asnos,
y el desfile de las hormigas rubias
el malestar nocturno de todas las piedras,
tras el azúcar de las barracas,
llegan las primeras lluvias!

Con el disfraz de sombras de toda luz encarcelada
y el brote lento de la calefacción desvestida;
entre las sartenejas de los potreros secos
y la vez apagada de las raíces;
la humedad de los vestidos de lana
y el almidón penetrado en todas las camisas,
llegan las primeras lluvias!

Con el regreso de los lagartos viudos y observadores;
con la angustia por lo verde
de los árboles demasiadamente largos;
entre el dolor callado
de la gota del agua sucia y pordiosera,
y la congoja del viento
y el brote callado y malsano de la enana verdolaga,
llegan las primeras lluvias!

Con el carbón de mangle, dormido en los esteros solitarios,
en espera de la vacante tardada de las pocas mareas cortas;
entre putrefacciones incógnitas
y visitas de alocadas golondrinas
hacia los estantes con huecos de las casas muy ancianas,
llegan las primeras lluvias!

Con espesos nubarrones
preñados de un Chongón oscuro,
y montones de moscas negras en los manteles desayunados;

bajo el agua de los ríos
que afanosas dejan su mutilada pereza,
llegan las primeras lluvias!

Con la niebla blanquiroma
y el apogeo incesante de multitud de paraguas;
entre una atmósfera amarga y negra de odios,
y el viaje disparatado de una pocas perdices;
junto a montones de peces oscuros y de oblicuas aletas rojas,
llegan las primeras lluvias!

Con las luciérnagas apagadas de los relámpagos copiosos,
y una luna lavada a eso de las diez de la noche,
llegan las primeras lluvias!

Con arrancados lechugones
y ramas olvidadas de aproximados partos;
con los mangos verdes en las canoas silenciadas por las horas sin mareas;
bajo los silbos ciegos de los vaqueros
y las intenciones nupciales del ganado flaco,
llegan las primeras lluvias!

Con la anemia en el follaje,
y el cansancio morado en los montes de la leña seca;
ante el grito del espanto de los focos que dan luz a las calles,
y la llegada inconsulta de los grillos y de grandes cucarachas negras,
llegan las primeras lluvias!

Con el peregrinaje de los hombres hacia las algas marinas
y el vuelo confuso de unos loros verdes y pequeñitos,
llegan las primeras lluvias!

MAR ANCHO.

Con trombas de agua brava en ruedo estrepitoso,
y agua con decisiones en soplo líquido,
y ballenas cenizas de ira interminable,
cabecea, en hervores, el mar cruzado de sal y rabia.
Y migas blancas de espumas náufragas,
y lamentos de espadas sacudidas sacudidas,
vienen desde adentro,
traídos en verde transitorio o azul sucio;
todo como derrumbe de piedras feroces
entre el viento y las olas borrachas, confusas!

Saltando chorroz bizcos de agua ciega, recién suelta,
con intentos de orgullo y brotes cósmicos,
y flechas vitales de jinetes perforantes,
en distancias de cielo y mareas tiránicas,
lo mismo que lo alegórico, lo persistente, lo tenaz,
entre vientos de acero, volando, devorando,
precipitándose...

Formando signos negros o vegetaciones aéreas,
en vuelos adyacentes, al sur, al este,
los pájaros raptos caen a tumbos,
tan verticales, tan ultramarinos, residentes,
como disparo de yodo o lluvia de carbones,
hacia la atravesada región y refugio estéril,
pintada como metal limado,
como vidrio catedral, como estaño nervioso
o ceniza encendida!

Ese grito de agua de la playa. Ese grito
buscando descanso obligante, fatigado, en huída,
lleno de golpes sucios,
y resentimiento de lo desnudo y de lo líquido,
empuja y rompe en furia seca
o en confusiones de aire,
como encuentro parecido de caballos mellizos
sobre sed de sal y algas lavadas,
agitando, resbalándose como arteria celosa
o vértigo vital!

Son montones de vidrios sueltos; también son vidrios barridos
que hirviendo llegan. Como alzándose travieza,
en algodones secos o harina espolvoreada,
el agua, en lo interminable,
va cerca y lejos, en desorden quebrado,
desbordante, de golpe,
golpeando!

Dormido sobre lo desnudo,
dormido sobre rocas crecidas, como conserjes pritos,

levantándose pesadas,
el viento mastica igual que dentadura de elefante amoroso
o sales sumergidas.

A espesos movimientos,
más que espuma batida o brote no obligado,
entre verde invasión o blanco confundido,
como agitándose en energías caídas
o riñas invisibles de ángeles borrachos,
sólo los peces giran,
turbados, rabiosos, vigilantes;
audeces también!

Rv. Oasis, Año II, # 14-15, Quito, octubre 1944, pp. 52-53.

ESTAMOS EN LA CIUDAD

Tal vez no somos los mismos, desde ayer,
que visitamos al mayordomo de nuestra hacienda embargada,
ese don Nemesio que vino a la ciudad con un solo vestigo,
y que fuma cigarros de los elaborados en Colimes.
Si continuamos así, con la mirada fijada al occidente,
si continuamos así, digo,
es porque recordamos nuestra casa de campo.
Ahora, ya tenemos en la ciudad un cuarto que hace de vivienda,
y que va quedando lejos. ¿Por qué escalera vamos a subir desde mañana?
Solo mi primo continúa viajando en su motonave,
sin preocuparle nuestra suerte.
—Manta y Bahía están fuera de ruta—.
Si tratáramos de cambiar nuestro intento,
formando nuevo hogar con la abuelita que nos llama,
sería admirable.
Esas macetas, en la ventana derecha de la hacienda,
tienen pena honda, porque están recordándonos;
pero, qué importa, si nosotros también tenemos que pensar demasiado,
quizá triple, en estos minutos que van quedando en el camino
como cualquier vehículo con tubo bajo.

Ocurrencia la de nuestro perro de proseguir durmiendo
y no vigilar. Esto era lo que deseaban Martha y Efraín,
desde su ida a Pimocha. Hoy estamos alejados de ellos algunos kilómetros.
En la vecindad están pintando la fachada de una nueva casa;
tal vez nos convenga tomar uno de sus departamentos,
que así resulta eficaz subir por nueva escalera
en vez de la propia.

Casi la misma distancia conservamos desde anoche con nuestro padre.
El sigue creyendo en la bondad del Señor de los Hogares,
y don Nemesio, el mayordomo, también.
Sin embargo, nadie quiere darnos siete metros de tierra
para agrandar la cocina en nuestra construcción;
mi hermano que trató de comprar esos metros a Magdalena Romero,
no ha logrado convencerla.
Tórnase difícil llegar a un acuerdo con ella.
Parece que el tiempo está aumentando la angustia en nosotros;
pero todavía hay un indicio para inaugurar nuestro deseo,
a título de conseguir el retorno del carpintero tatuado.

HECHICERIA RURAL

Si encontráramos en el camino todas aquellas huellas,
las mismas que dejara como regalo un viejo carnero,
en el momento, los olvidados cazadores desertarían.
—Esto había que observarlo de distinta manera—.
Un carrusel semejaban las abejas penas habían llegado!
Cerca, el sembrío se extendía en los quinientos metros planos,
y se tenía olor a palo santo y a naranjo.
El invierno se parecía a un anciano que hubiera pasado un puente largo;
asimismo, para sacar copia de algunos nuevos paisajes,
teníamos que llegar hasta el primer estero crecido.
Caminando, todo parecía estar sujeto al reposo;
sin duda, una mirada inoportuna durmió sobre del horizonte!
Extraviado el conjunto agradaría buscarlo con pequeñas linternas,
las linternas que hubimos olvidado.
Lo anunciaron los cazadores,
qué inoportuno sería el viaje de los pájaros torvos!
Mas, al encontrar borradas todas aquellas huellas,
las abejas murieron junto a un árbol de mango!

para agrandar la cocina en nuestra construcción;
mi hermano que trató de comprar esos metros a Magdalena Romero,
no ha logrado convencerla.
Tórnase difícil llegar a un acuerdo con ella.
Parece que el tiempo está aumentando la angustia en nosotros;
pero todavía hay un indicio para inaugurar nuestro deseo,
a título de conseguir el retorno del carpintero tatuado.
Todavía. Y es que se acerca su nombre a este mes de noviembre,
cuando él medía el arco de la puerta con su primera esperanza.

Acaso quien va a interrogarnos luego, liquide su éxodo,
como un hotel frente al mar; así, simplemente.
Que no hubo de subir el agua desde el patio,
porque la presión, dentro de la bomba, la cancelaron,
dijo Nicolás, nieto de don Fulgencio.,
El sirviente tenía razón en su dicho,
cuando el ímpetu de la cañería se rebeló, fluyendo en equívocos.
—Es que no habíamos pagado el impuesto que cobra el municipio—.
Después tuvimos un pacto con nuestros primeros enemigos,
y con el comisario que nos llamó por boleta.

Desde ayer estamos comiendo en el Salón "San Vicente";
allí nos atienden don José Pérez, que es su dueño,
y doña Olga Concepción, su señora.

Y pensar que siempre nuestro desayuno es tan deficiente:
ya no hay el bolón de verde ni la tierna cuajada.
Continúan llegando los ladrillos que vendió Ventura Huacón,
en su ladrillar a orillas del Daule.
—Continúan llegando como amontonados palotes,
trazados en el pizarrón de una escuela—.
Si logramos levantar el embargo de la hacienda,
la cosecha puede darnos para seguir construyendo:
así piensan don Nemesio y mi padre.
Nosotros, en cambio, seguimos preguntándonos:
¿Mañana verán nuestros nietos la casa terminada?

Rv. Cuaderno del Guayas # 4, Año III, Guayaquil, noviembre
1952.

BIBLIOTECA DE MI PUEBLO

Entré proyectándome sobre muchos volúmenes de la vieja biblioteca.
Había, a trechos, algunos espacios vacíos,
y pensé: si tendrían su historia cada uno de ellos!
Después de mi regreso —ésto fue por la noche—
alguien parecía esperar la llegada de muchos;
de ésto, que era para pensarlo,
conoció un señor de setenta años pasados;
al momento olfateó algo que parecía perderse;
y, apresuradamente, escribí a la ligera:
RESERVADO PARA MIS LIBROS QUE FUERON A LA IMPRENTA.
Cuando anunciaron nueve días de fiesta,
Marmelino, el portero, cerró todas las puertas.

Rv. Cuaderno del Guayas # 4, Año III, Guayaquil noviembre
1952.

AMISTAD DEL EUCALIPTO

Bajo el perímetro de la rama generosa,
te ubicom desde ayer,
todo viento,
todo brisa y todo perpendicularidad.
Esta es la incertidumbre que nos acompaña;
embriagada emerge
de perfume caído y frío viaje alto!

Capaz de decirnos otras cosas.
Tan altas quedan
en la voz que se agrupa como congelada agua.
Te llegas en tu venido rumor;
perifoneando el eco,
entre la claridad cenizada, desborde póstumo,
que se pinta.

Casi penúltimo el caer de las hojas.
En gandaya ruedan,
todo alegría penetrada en el bosque que incauta.
También cuando pasamos su queja aplaca,
y hasta crece
aquel decir y aquella quietud que entrevee.

Agitado en la copa su perfumar oculto,
todo será vibración
y será salto en el aire.
Siguiendo sin tuntún tantas veces,
en ruido, aquellas semillas en el eco aquel.
Tal empeño en los brotes, clamor por ser largo;
tanto más cerca recibe y resplandece.

Cerca todavía alígero escarmenando al viento.
Tan sólo perpendicular, sin conjeturas
y nacido grito.
Reciente entendimiento en el ámbito vedado,
desde distancias.

Otro ilapso en el empeño del que pasa.
De continuos turnos la sumada música viajando.
Tal sustento resplandece abajo,
en la lluvia que es continua
y moja y acude.
Nada dejo en tí en tu proyección y estatura!

Desde aquellos años en la almunia,
este abrumaco.

Compendio de Nochebuena

Tal vez todo depende de la entrevista que adelantaron
la mula y el buey. Tal vez sea así.
Pero lo substancial está programado para el último mes,
y para el día que al día veinticinco le sigue.
Preocupémonos de los niños del mar, del cielo y de la tierra,
de todos los niños. Aquéllos que en sus ojos están trayendo lágrimas
y no han cortado cebollas como los guisadores.
Y es que vienen pensando en grandes muñecos de cartón,
—militares, sacerdotes, barberos—
ésos que con sus piernas y con sus brazos tomados por resortes,
dan mortales saltos sin merecer ayuda.
Si continúan pensando en lo mismo tenemos que separar mucho dinero.
Y qué hacer si los abuelos están siendo retrasmítidos
como los pájaros en terremoto.
Es mi risa y no es en la visita que Santa Claus nos está haciendo;
alguien que la huele en el voluminoso saco, su acompañante,
la califica como una patarata.
Los muñecos van a iniciar una corta bayuda,
pero continúan en la zona de los rumiantes de celuloide.
Qué tenaz distracción resulta el juego de la gallina ciega
en el efímero roedor y en los soldados de plomo.
Y pensar que en los escaparates
cada muñeco tiene su kangiar de hojalata,
ya es bastante.
Pedro, el Apóstol, envió la circular llave,
pero fue la llave de la ciudad, en sus signos,
la que abrió los candados en todas las puertas.
En esta noche puede ser y puede estar derramada la abundancia.
El señorío comienza a separar boletos de palco y de platea
para gustar la cena. En los figones se venden los de gallinero.
Que tal vez estuvo invida la mula cuando vio al buey que rumiaba;
que tal vez sí. El júbilo está naciendo revesado.
Muchos temen al apasionado vino y a la ilusa canción
por embaidores.
El decorado queda enteramente a gusto:
es el Pesebre de Judea o es el Nórdico Arbol.
Oportuna visita la del Niño Dios con juguetes del cielo.
En el reparto no tomó en cuenta a todos los que eran;
le habían negado los nombres de nuestros netezuelos
marcados con el primer sacramento,
ese rol que llevan los baptisterios.
Pero lo programado vemos que está realizándose;
estamos en el último mes y en el día veinticuatro.
El campaneó adviene como epílogo, vestido por las nubes.
Jugando con avestruces y cocodrilos, Made in Japan,
alegremente van los niños recobrando zapatos.

Prematura ratería

Eso de tener escondidas algunas monedas,
animó a Zaqueo, el sirviente, a comprar chucherías,
que las dio en custodia a Petra, la negada gobernanta.
No estaba completo el dinero en el portamonedas de la buena señora.
Comprados los diarios aquella mañana,
faltaba cancelar dos planillas al lechero.
La sospecha comenzó con cara de lechuza amorosa.
Se pensó en el niño, al instante;
también en la muchacha que temprano sirvió el desayuno.
Y averiguó en secreto, sin obtener provecho, el señor de la casa;
—los acusados ignoraban que el idioma oficial era el castellano—
sin embargo hubo dos detenciones esa misma tarde.
Todo quedó igual después de liquidado el asunto:
en el portamonedas faltaba la misma cantidad de la búsqueda.
—Hicieron papel de sordomudos dormidos
los policías con uniforme de parada—
Y Zaqueo comenzó a andar, en ese mismo momento, apoyado en muletas,
prescripción de la abuela que aceptó de contado.
Petra, la custodio, dedicó a un detective su retrato.
En la calle comentaban, a sovoz, lo ocurrido
como una aventura escrita por Mark Twain.

Presencia del demente

Penetrando al sendero encontraba vestigios,
aquellos que el tiempo conoció por herencia.
Y era de ver cómo, en un charco cercano,
lanzaba piedras un hombre desconocido
como si fuera un niño.
—La primavera intentó regresar donde él,
pero sólo el otoño le estaba visitando—
Hay que creerlo, al comenzar el día —era domingo siete—
había contado más de cien mil cerillas de fósforo,
regalo de un amigo.
El viento lo asustaba cuando sacudía secas hojas,
en vendaval de dibujos para una zapatilla.
Pensaba como tres, pero apenas si era uno.
En inedia, mirando con sus lentes opacos,
medía de continuo las absurdas señales,
y soñaba que había escrito relatos de innúmeros naufragios.
Los viernes solía santiguarse tras un ceibo caído.
Después, en las noches sin luna, Juan Universo,
—así llamaba el hombre desconocido—
licántropo, encendía un farol a colores,
colgante de un vetusto madero como recado en la vía.

Rv. Letras del Ecuador # 44-83 (1949-1953), Quito, Año VIII,
enero-febrero 1953, p. 7.

Relato por televisión

De Ingeniero Arquitecto siguió un cursillo haciendo de capense.
Cosa rara, desde entonces cambió su manera de trabajo,
que lo comprobó al descabalar los trazos de una ciudadela.
Como nació día trece y en el meridiano,
lo ayudaron por la noche sus mejores amigos.
Un caricaturista le dibujó cancelas para villas de cemento.
Y aunque grosero,
la señora lo ubicaba en la ternera.
Tal vez fue único en su artificio, así opinaron muchos.
En lo básico fue así también.
Nadie lo conoció en el pueblo como Pérez.
Burro lo llamaban porque tuvo como alumno a Nerón,
hija de Julia Agripina, una forastera.
Proyectó, entre otros,
poliédricos rascacielos de cien pisos,
inclinados palacios para cada diez decenas,
pero no tenía cinco años de graduado.
—Indigestados los Pontífices por seguir a Pérez de Ayala—
Burro o Pérez, da lo mismo llamarle,
vivió siempre masculino en su porte.
Para los suyos, este Ingeniero Arquitecto, fue todo un primate.
Que lo recuerdan los albañiles
porque nadie supo como él indicar la lechada.

Cineo, el Labrador

Cineo, el labrador, enluta,
desde la besana con su dulcemele.

Con las trashoras de las lunas,
con el júbilo del pájaro,
con el algibe de los vientos,
Cineo sementa.

Con la defidencia del sereno,
con la quejumbre del henil,
con el secreto de la ufanía,
Cineo sementa.

Con el ostento en el sembradío,
con la luciérnaga de distintivo,
con la caligene en holganza,
Cineo sementa.

Cineo, el labrador, luce
su honda de cáñamo en la talamera.

Desde la desnudez de la seroja,
desde la venustidad del hortecillo,
desde lo trassofinado de la valla,
Cineo vigila.

Desde la borrasca inopinada,
desde el remusgo que madruga,
desde el sepulcro del escobo,
Cineo vigila.

Desde el tempranal improvisado,
desde el llamazar casi perdido,
desde las bajuras en almácigos,
Cineo vigila.

Cineo, el labrador, comercia,
y esconde en su cuévano primicias.

En la repromisión que da el tempero,
en el devenir de la cosecha,
en la reventazón de las espigas,
Cineo recolecta.

En la hora de la uvada,
en el privado de la siega,
en el zarandeo de semillas,
Cineo recolecta.

En el frutar de los arbustos,
en la florescencia de plantajes,
en el madurero que promete,
Cineo recolecta.

Cineo, el labrador, enluta,
desde el calabobos con su dulcemele.

Rv. Ateneo Ecuatoriano, Epoca III, # 1, Quito, Octubre 29 1953,
p. 193.

TODOS LOS ELEFANTES

Observaron los muchachos la llegada de grandes cajones de
juguetes.

Uno de ellos pidió a su padre que le comprara todos los elefantes,
sin pensar que dentro de los blancos colmillos de los mismos,
podían haber muchos camelos.

Los quioscos, apenas eran nueve,
amanecieron con vidrios de distintos colores,
y con pintojos gorrones de palo de balsa.

Todo el que llegaba del pueblo inmediato,
tenía fe ciega en la atisbadora ganzúa;
es que estaban latentes los juguetes repintados.

Porrada de los transeuntes para detenerse
a mirar los flamantes marbetes que traían los cajones.

Entre ellos no había pintores, pero sí
pintamonas de letreros.

Desde la esquina izquierda, un hosco muchacho pregonaba:
estrellas de chocolate y mariposas de azúcar,
nuevo invento en juguetes.

Esto iba resultando un caloteo para los niños ciegos.

Sin embargo, lo maravilloso no consistía en eso, sino en algo
mejor:

se exponían amalteas de goma y planetícolas en negro cartón,
que los muchos camellos no sabían nombrar.

Al zíngaro que hacía comercio con ellos,
lo citaron repetidas veces a la comisaría,
y le impusieron pena pecuniaria.

Es que se obstinaba en no dar los propios nombres a los juguetes.

No los llamó como debía llamarlos:
cabras y muñecos.

En batifondo seguían los muchachos en media juguetería,
sin desamparar a los juguetes.

No faltó un chispo que preguntó por mocasines
de piel de pantera para un gigante camarada,
juguete hecho en la U.R.S.S., que habían regalado
a uno de sus hijos.

Antes había preguntado lo mismo en una panadería.

Los vendedores lo tomaron por un pobre demente.

Había algo de verdad.

Ese vinolento extraviaba su razón por momentos.

Le impresionaron demasiado los relatos escritos por Belkin.

AMOROSA PALOMERA

No hubo necesidad de un oftalmólogo.
Catarata es el agua que se lanza desde un precipicio,
dicen todos los textos de geografía,
por eso los familiares prefirieron llamar a un geógrafo des-
tacado,
para atender a la paciente.
La señora, en verdad, era corta de vista,
pero divisaba, cuando quería, hasta la misma panacea.
Como llegó a ser amorosa palomera, nadie como ella
para observar el vuelo de las aves con su izquierdo monóculo.
Usaba el telescopio para la telepatía;
y en el teleobjetivo ponía siempre toda su rigidez.
Por herencia obtuvo los quevedos de su abuelo;
sin embargo, no los usó en sus fantásticos viajes
que realizaba, de continuo, a París.
Ella había sentido intensa morriña al imprimir la Torre Eiffel.
como su gozo era ver los rayos verticales
que proyectaba el tragaluz de su alcoba,
hizo del tranquil su única tramontana.
Esto fue causa inmediata para que su unigénito
estudiara arquitectura en Italia.
A veces le hacían gracia los orzuelos que portaba,
pero los boticarios la regalaban con modernos colirios.
Una mañana, con catalejos de lunetas ahumadas,
vió pasar el diminuto sepelio de su amigo: el señor de la Ráfaga.
Comprendió que su mal había llegado a una tonelada
de indisposiciones, y resolvió curarse de manera definitiva.
Llamó a un matarife para que diera de puñaladas a cada niña
de sus ojos.

VENDEDOR DE NARANJAS

Avisaba: **Cuatro naranjas un sucre.**

Y en su angurria,

él mismo hacía de motor para su carretilla.

Si entrecortaba un niño como comprador,

sentía, Teodosio, el regreso de su eterna manía:

vender frutas verdes a porrillo.

Siempre era alerta a no recibir moneda fraudulenta.

—Indicaba así la capacidad de su intelecto—

También ponía empeño en hacer alto

cuando llegaba a cada esquina.

Es que no podía entender las señales del semáforo;

tampoco la marca, para distinguir, del vigilante de tránsito.

Y sentía que la vía lo azoraba, destiento

que lo obligó a tomar parte de verdadero hombre sentado.

Nada pudo envidiar a los alumnos de un Jardín de Infantes.

Al sumar lo hacía de la misma manera que aquéllos:

una naranja más una naranja, igual dos naranjas;

dos naranjas más una naranja, igual tres naranjas;

tres naranjas más una naranja, igual cuatro naranjas.

Este sistema contable lo aprendió de su hermano Bonifacio,

graduado en el mismo Normal de Uyumbicho.

Por malquerencia, sus amigos le decían:

la naranja es fruta malsana y van a comisarla;

pero él sabía comprender y nadie le hizo tragar esa píldora.

Y seguía. Seguía incansable en su aviso:

Cuatro naranjas un sucre.

Muchos le vieron comeciendo, resignado, durante las mañanas.

En las tardes asimismo, resignado, comerciaba;

pero en las noches era mágico en la sisa.

Jamás se le vió vendedor en los días de fiesta;

por eso su aviso nunca fue feriado.

Y, aunque parezca inexplicable,

resultó aferrado deportista los domingos.

Al estadio hacía su entrada almidonado,

y lo circuían, enseguida, los amigos.

Era el más tenaz de los hinchas.

Nadie como él para hacer el encomio de su equipo.

TIGELINO

Conoció Juan al perro un 14 de septiembre.
Hace 14 años.
Nadia le daba el biberón.
Nadia era la sirvienta que no conoció a su madre.
Juan era un señorito de cantinas.
Hubo un tiempo largo en que el perro no volvió a ver a Juan.
Juan tuvo que cambiar de ciudadano a pueblera.
Le habían nombrado Teniente Político en Las Ramas.
Cuando regresó, después de tres y medio meses,
trajo para el perro, de regalo, rosquetes de yema.
Tigelino —ese era el nombre del animal—
lamió, agradecido, la mano derecha de su amo.
En el pueblo también lamían las manos
de Juan, los cuatrerros.
Fue el comienzo para que no pudiera firmar ciertas sentencias.
Daban por verdad que sufría de acinesia en sus extremidades.
Nadia y Tigelino habían hermanado.
Con Nadia cuiaban la casa en la ciudad.
Con Nadia iba siempre a los mercados.
Hasta aseguraron los vecinos que con Nadia dormía.
Pero nunca quiso ir al pueblo, donde Juan.
Tigelino recordaba su descendencia.
Era legítimo **Cooker Spaniel**.

El Remiso

Por ley era un remiso.
Ese carniseiro no había cumplido con la conscripción,
que debió hacerla en el año 1.947.
Por lo mismo, esquivaba andar por las calles centrales,
temeroso de que lo acuartelaran.
Sufría de un revuelo interminable.
Así, no durmió siete noches seguidas.
No comió durante un septenario.
Estuvo convulso siete veces.
Por ley era un remiso y debía acuartelarse;
pero mostraba obstinación para hacerlo.
Se había afincado a la vida como un holgazán,
y portaba una enorme cobardía.
Cuando los aviones cruzaban el espacio,
no se atrevía a verlos desde la calle;
siempre lo hacía tras la ventana de su casa.
Su madre, una provecta lavandera,
buscaba, en vano, la manera de salvarlo.
Pensó, primero, inscribirlo en la matrícula de un colegio;
así haría sólo un cuatrimestre de servicio.
Le fracasó el intento. Su hijo
apenas había ganado el segundo grado de primaria.
Ofreció, luego, sus servicios al Jefe de la Zona Militar.
pensó que así podía hacerlo su valedor
y plantearle la salvedad para su hijo.
Hasta le lavó al arrogante Comandante siete camisas.
Sin embargo, continuaba la orden de acuartelar a los remisos.
Descorazonada, optó por iniciar
encendidos amoríos con un joven Sargento
—sabía bien que había intercadencia en las edades—
El Sargento le aconsejó presentar una solicitud de exención.
—Abundio sufría de ataques y era cambado—
Y Abundio consiguió de inmediato,
que su solicitud fuera admitida y que también fuera recomendada.
El Comando dispuso la calificación del solicitador
para después de siete días.
Parece que el examen fué hecho a conciencia por los médicos.
Presto, recayó en la solicitud el siguiente decreto:
“Declárase a Abundio Cunalata: Quito”.
Hubo una exultación entre sus compañeros
al conocer el resultado.
Ninguno se hizo esperar. Todos lo felicitaron por el triunfo.
Hasta exclamaron: “¡Qué pichincha la de nuestro compañero!”

En cambio, Abundio, su madre y el Sargento,
estaban, en demasía, afligidos.
Entendieron que ordenaban al eterno remiso
hacer la conscripción en nuestra helada Capital.
Por la noche, Abundio tuvo sueños enardecidos.
Se vió vistiendo uniforme militar
como otrora uno de sus tataradeudos.
Y en demasía seguían afligidos.
Hasta se oyó de ellos una prolongada llantería.
Merecido destino la de aquel terceto de borricos.
Aunque tarde, llegó a comprobarse
que ignoraban la existencia de isónimas palabras.
Después de pocos días estuvimos aplaudiendo
al filántropo y mecenas Juan Francisco.
Les había ofrecido tres becas en una escuela de recinto.

Rv. Cuaderno del Guayas, # 9, Guayaquil, noviembre 1954, p. 6.

Con Pasaporte Diplomático

A Enrique Gil Gilbert

Pensó en su gato porque no le dejó un sólo ratón en la casa.
Después no quiso pensar más en el gato.
Tenía una cavernosa tos que lo endemoniaba,
pero hizo uso de una sarta de limones en el cuello
y no volvió a toser.
En su esferográfica había olvidado el repuesto de la tinta.
Tarde se acordó del olvido;
y anunció que no necesitaba del repuesto.
Era católico, era apostólico y era romano.
Oía misa todos los domingos. También en las fiestas de guardar.
Fiel a ese antecedente, no dejó de oír la santa misa
durante el tiempo que estuvo encerrado en la penitenciaría.
Y seguía su vieja costumbre:
aquella de mirar la luna en su cuarto menguante.
Receloso, no quiso mirar más a la luna;
había recordado algo de sus antiguas enamoradas.
Pensó jugarse la vida montado en una bicicleta.
Tal vez, por lo mismo, nunca premeditó al subirse a los aviones.
Lo hacía, indiferente, a la hora que cantaban los gallos.
Prefirió un asno para viajar a Corea del Sur.
Iba a charlar de urgencia
con el paquidermo Syngman Rhee.
Su resolución fué única:
echarse el jumento sobre sus espaldas,
y atravesar las aguas a nado.
Quedaron esperándolo, el gato, la tos, la esferográfica,
la misa, la luna y los aviones.
Rhee, al darle la bienvenida,
le ofreció la Jefatura del Servicio de Inteligencia.
Rhee, después, rió como buen payaso.
El ahuecado candidato
solicitó un junto, de los agregados a la séptima flota norteamericana,
para visitar al taimado Chiang-Kai-Shek.
Debía entregarle un mensaje del Kuo-Min-Tang en América.
Estuvieron por conocer
la trayectoria secreta del viajero, algunas naciones.
Lo que venía anunciándose resultaba paparruchas.
Por la noche, un portavoz de la Radio Oficial de Peiping, decía:
"No hay que impacientarse. Esperemos los cables
de la **United Press**,
para saber si en la ruta seguida por Caín estuvo Ginebra".

Partida de Defunción

Almorzó opíparamente.
Comió a la decimanovena hora.
Lo hizo como si hubiera salido de una huelga de hambre,
durante dos semanas.
En el momento de la cena era cadáver.
Estuvieron acompañándolo
sus dolidos parientes en el desayuno.
Minutos desesperados los que vivieron,
al ver que el muerto no podía servirse café con tostadas.
Se apresuraron, la mamá y sus hermanos,
para mandar a ennegrecer los vestidos.
Acordaron llevar trajes de color más oscuro
durante ciento ochenta días.
Sólo el padre, con ahogo,
vistió de luto al instante.
—guardaba el traje de sus primeras nupcias.
40 años que desafió a la polilla la naptalina—
y mandó, luego, a dar bola al calzado.
Este óbito trajo redonda ganancia a nuestros rotativos.
Cada diario cobró cincuenta sucres
para avisar el finamiento de Alejandro.
Se indicó que el féretro
debía entrar por la puerta N° 6 de la necrópolis,
y que no le enviaran ofrendas florales.
Aunque se tuvo duda, el duelo resultó muy numeroso.
Como término, encerraron a Alejandro en su nueva habitación,
y le taparon la puerta.
Usaron, para dicha finalidad,
harto ladrillo y doble capa de cemento.
Querían, así, los familiares,
evitar que el tahir reiniciara su vida disoluta.

Poema del hombre en el caos

PRELUDIO

Embriagados de sol,
romped vuestras copas en lo inesperado de la
tentación.
Es el desenfreno de los luceros en sus avneturas.
Es el compromiso de la música en su altisonan-
cia.
El corazón se insinúa, pleno de horizonte, en sim-
bólico antojo;
y el relámpago golpea su imagen.
Van las hélices rompiendo ventarrones...
Cae, desde la roca, el agua arrebatada, como au-
xilio.
Golpea el sacrilegio en los campanarios del albor
Sólo el rubí palpita. La tierra rueda ardiendo...
Las llamas se endomonian.
El deseo de la sangre robando longitudes;
su regreso es de orquídeas rubescentes.
De atrás viene el grito de los siglos.
Una sola es la respuesta de los hombres.

Embriagados de sol,
romped vuestras copas en los minutos del origen.
Todo maleficio ahoga la licencia del amor.
Cada intento tiene su fisonomía en el barullo.
Cada colorido en el conato.
Estamos en el comienzo de un determinativo corolario.
Estamos en el único regreso de la circunnavegación.
Se entrega el salvaje árbol agitando su gemido.
Aumentan los afanes de la luz, midiendo las ti-
nieblas.
Cómo insiste la oleada con su hechicería.
Cómo señala derroteros la desnuda cólera del
viento.
Va la lluvia descansando en la ardida sementera.
Va el espacio ilimitado pintándose de pájaros.

Embriagados de sol,
romped vuestras copas en las arterias de la música.
Está en el concepto de la espiga el canto de la
siembra.
Inquieta ese castrar de nubes a destiempo.
Pensar que vamos dilatándonos.
Pensad que estamos palpitantes como enorme dia-
pasón.
Sólo la hembra, desde el rapto, se crece en el or-
gullo.

Es el instante de la estrella que amenaza con la
orgía de su luz.
Es la huracanada fecundando su estatura.
Saltad sobre los alaridos de la ilusión, músculos
de fuego.
Saltad, que voy adelantándome en el galope de
la brisa.
Mirad al sol cómo tuesta la rabia de los hombres.
Mirad cómo traen un caótico odio las espadas de
milenios.

Embriagados de sol,
romped vuestras copas en la bienandanza de la
tierra.
Sutiles alientos,
islas de los tímbriles afiebrados,
profundidad de fuego,
salid a la creación de los mágicos conceptos.
Una certeza puede ser el licor para el efugio.
El elipsoide tiene las figuras vehementes de lo
repentino,
y las proyecta sobre la irrumpida geometría del
deseo.
Estamos siguiendo las granizadas del mundo, en
desprendimientos.
Estamos como los cavadores junto a las catástro-
fes.
En la noche, la sombra de la búsqueda enluta los
faroles.

Embriagados de sol,
romped nuestras copas en lo mirífico de la au-
rora.
Trepida en sádico delirio la danza de los vientos.
Como un volcamiento de la epilepsia;
como un vuelo opulento del génesis,
me obstino en los minutos de la creación.
Nuestra marcha comienza en la memoria de los
abismos;
esta vez en la premura de la ceniza.
Dejadme rezagado en la ansiedad desconocida.
Dejadme. Ya el séptimo día patrulla su esperanza.
Por fin el firmamento.
Por fin el bramido en su fatiga.
Por fin mi soberbia dibujándose...
Hay la tregua de la angustia en su desahogo de
silencio.
Hay la exacta crueldad en la encontrada agua-
marina.
Nos escucha el agua desde su tragedia.
Nos escucha la arcangélica verdad desde su orgía.
Está llegando el lampo, inesperado, en las epifa-
nías de la luz.

Así, gentilflica, nació la parábola en los panoramas.
Así me incedio desde mi paracaídas.

Embriagados de sol,
romped vuestras copas en la fugaz esperanza.
Podad el árbol clófilo, hoy y mañana.
Atad la locura en su cadencia, hoy y mañana.
Lleva, apenas, leve culpa en los sagrados copones,
el alcohol.
Precisa la trasnochada oruga su demente desvarío.
Precisa cataratas de sangre el crepúsculo, en su
propio funeral.

Estalla la pregunta inoportuna.
Nos sorprende la inmensa sed.
Fogosos estallan los fantasmas tras la luz.
Olvidad los palpitantes mitos, imagen del hombre,
dimensión del hombre, esencia misma del hombre
Va sonámbula la brújula en su dolor de nortes.
Va prematuro el destino en su futura raíz.
Está el tremedal en sus rehilos.
Tal vez en la hurtada manzana los deseados colores.
Nos especifica una voz en el retorno de la muerte.
Nos especifica la hinchia en su golondro.
Sólo el mar continúa con su carcelero castigo.
Marchamos insolentes, desde el insaboro grito,
como el nardo alentador en los líricos venenos.
Ya vigilan arqueros del espacio sobre pétalos de
albor.

Embriagados de sol,
romped vuestras copas en el beso de la luz.
Pensad en el tropel de los astros salidos de la
andana.
En el anulaje están los primeros barcos de la eter-
nidad.
Ahora soy el creador del Verbo,
y espero degollar el tiempo para su divina desnudez.
Ya tiene el espacio esplendor en su nueva abundancia.
Ya se oye la azotina del viento.
Sólo el contorno de la idea subsiste.
Un desequilibrio será la tradición del mundo,
mañana.
Un desequilibrio vuestra meta, taladores de oceá-
nos.
Está el lírico fuego en el desborde de sus desva-
ríos.
Consigamos la insania en el interlunio;
y detengámonos como el inconsulto fragmento
ante el peligro.
Extravía una quintaesencia de ósculos en la gu-
sanera del amor.

Embriagados de sol,
romped vuestras copas en los mármoles que glo-
rifican.
El amargor tañe su cítara de espera en los ama-
neceres.
Alguien, desde el virazón, recoge la inmensa pri-
mavera del mar.
Alguien señaló la desconocida ruta desde un co-
lumbrete.
Afuera, tienta el regreso famélico de los viejos
aromas.
Ya la carrera del cervato, en su escape, me im-
pulsas.
Si, me impulsa al fascinante sacrificio.
Todavía no sabemos dónde la flor hace su pausa,
ni dónde la lluvia espera el año nuevo.
Oh, madurez de la espuma.
Oh, culpa de la serpiente ávida.
Aquí, los cálices de todos los desmayos.
Ya la muerte de sudarios en las estelares men-
tiras.
Ya la piedra de esperanzas en los anillos del la-
mento.
Es única la hora esperando la traducción de la
vida.
Es sexual la dádiva del fruto permanente.
Procrea la emersión de la ternura en su verte-
dero.
Y oigo la voz que viene incontestable en la blas-
femia.

Embiragados de sol,
romped vuestras copas en el donativo del amor.
El límite se ubica irresistible en la nueva verdad.
Se han libertado "las aguas hurtadas que son dul-
ces".
Desde las caracolas escucho al mar en su falencia.
Esta vez, el turbión humedece los racimos del
ímpetu.
Está el viento en su zumo.
Está la espiga llegando a promediar.
Está el volcanismo en su proloquio.
Fuera de nosotros los licores vehementes.
Fuera de nosotros las ejecutivas alas.
Buscad, dislocadas mujeres de la orgía,
los pecadores bombones de Satán, en su nueva
confitera.
Desfilan, obstinados, los noctámbulos genitores
del feto.
Desfilan con rabia, bebiendo el vino tinto que
donó el Paraíso.

Embriagados de sol,
 rompéd vuestras copas en la alquitara enloque-
 cida.
 Todavía los dados en sus incontinentes ases.
 Todavía la primera piedra y la última negándonos
 la sombra.
 Todavía el arco-iris en su fiebre de colores.
 Se diluye el mágico rocío del ángelus en su trans-
 parencia.
 Se queman las luciérnagas en los hemistiquios.
 Inoportuno el obligado vuelo de las golondrinas.

Embriagados de sol,
 tallad vuestras copas en los dólmenes vivientes.
 Ha llegado incontenible trioekpua de fantásticos
 meteoros.
 El peligro de la bestia impenitente, ocultando sus
 pupilas.
 Se recortan los deseos en almendros arrancados.
 Va la entrega de los pájaros al adámico manzano.
 Nos aterra la presencia insolentada de las nubes
 pecadoras.
 Los talones del espacio en sus órbitas de afanes.
 Hay abismos que se cierran devorando a los pi-
 cachos.
 Hay suicidas que hacen señas a la muerte, con
 semáforos.
 En perfidia la resiembra de los astros.
 Yo pregunto, en este instante, por el hombre y la
 serpiente.
 La respuesta es un renuncio de los dioses.
 Pero, ódme: ya la tierra está desnuda en sus es-
 combros!

Hierbabuena para el Chacarero

a MIGUEL ANGEL LEON.

Oh! sordo retorno en que me acato,
hierbabuena para el chacarero.
Que apenas caminando al son caído,
y con afán que me abro y exagero,
hierbabuena para el chacarero.

A veces pronto y siempre estoy contigo,
hierbabuena para el chacarero.
A hurtadillas la esperanza cuando osaba,
y llena de una gracia igual al gallo,
hierbabuena para el chacarero.

Ese final de siembra y clara pena,
hierbabuena para el chacarero.
Que oculta en esenciales ayes propios,
tanto dolor huyendo y tan tardío,
hierbabuena para el chacarero.

Después desde tu ombligo y en sandalias,
hierbabuena para el chacarero.
El sembrador responde extravagante
con mosqueada ira y cerradas piernas,
hierbabuena para el chacarero.

Y, así, continental, los pájaros en círculo,
hierbabuena para el chacarero.
Entonces reanudo mis pisadas y columbro;
y, alguien que silba espeso, ya amputaba,
hierbabuena para el chacarero.

Dona un recorrido de cortadas ramas,
hierbabuena para el chacarero.
A quedarse sin párpados, sin canas, reidera,
tu osamenta de aroma, en usanza,
hierbabuena para el chacarero.

Pensar en infusiones y en vestir ya de verde,
hierbabuena para el chacarero.
La duda de un gusano en su tamaño,
y ese insistir de mi olfato que reclama,
hierbabuena para el chacarero.

Cómo quedarse más de un algo sin enredos,
hierbabuena para el chacarero.
Hasta encenderte en guarismos de deseo,
los hombres del aldeorrio, en desayuno,
hierbauena para el chacarero.

Definitivamente.

Definitivamente con mi huésped la araña y recogido.
Sólo lagoterías para mi faldero, extremo,
definitivamente.

Definitivamente en mi río me atisban las lagartas.
Mis bilis en plena contrarréplica,
definitivamente.

Definitivamente por rieles paralelos mi camino.
Pronto encontré una curva aposta,
definitivamente.

Definitivamente voy circulando en forma de una S.
Tal vez una carniza para hambreados canes,
definitivamente.

Definitivamente, adelantado, robándome unas níspolas.
He desosado frutas un día 7,
definitivamente.

Definitivamente llamando presuroso a mis deudores.
Un vencimiento desde dimensiones,
definitivamente.

Definitivamente, requemado, salado y en vinagre.
Después como mosca en los manteles,
definitivamente.

Definitivamente un reavalúo para mis harapos.
En finados creciéndome el cabello,
definitivamente.

Definitivamente, obstinado, lavando mis ideas.
Bajo mis pies, las aguas,
definitivamente.

Definitivamente en el café, fumando.
A las doce buscando el cementerio,
definitivamente.

Definitivamente mi puesto lo reservo en antepalco.
Por roja palabrota en los infiernos,
definitivamente.

Definitivamente disfrazo con palotes mi esqueleto.
A enmagrecerme voy y quiero,
definitivamente.

Definitivamente escarbo en lo profundo mis raíces.
Descalzo en mi jaula de poemas,
definitivamente.

Definitivamente en seudónimo hablándole a los cuervos.
Desde sílabos, mis raciones efectivo la antevíspera,
definitivamente.

Definitivamente atándome con hipo a la espera.
Desnudo cenando en los portales,
definitivamente.

Definitivamente al horizonte dándome completo.
Me doy al pan de los dolores,
definitivamente.

Definitivamente durmiendo solitario boca arriba.
Los golfos hurtando mis colillas.
definitivamente.

Definitivamente me hieren persistentes las espinas.
Lambrijo a la hora del fallecimiento,
definitivamente.

Definitivamente un cirujano. Sus gafas buscando las zapatas.
Un caso de consulta en ambulancia,
definitivamente.

Definitivamente treinta puntos tomaron en mi abdomen.
Pero compré la vida -era en cuaresma- un sábado,
definitivamente.

1.930

Párroco a Pie

Es Juan; antaño un mocetón ingenuo y derretido,
ahorra persistiendo en oscuras historias de la mística.

Pronto encontró al viejo guardián de los difuntos,
vistiendo con los técnicos encajes evidentes.

Cuando lo vió estaba infecto en su sotana;
alrededor gusanos huídos de sus llagas.

Aprendió vanamente la duplicidad de persignarse;
y, si los pies le iban opustos, decía un padrenuestro.

Cada vez que llegaba de vuelta, lascivo y sin medida,
mostraba su escarlata nariz y unas nueve mentiras.

Después brindando copas. Cuando empezaba a orar, temprano,
aparatoso cubría un prohibido volumen de novela.

Andar en los setenta y siete o en los ochenta,
como quien peina en la noche a sus intrínsecos.

Y desde ya o desde antes, el bonísimo cura en agachada;
y ni siquiera, ni en los jamases, sus zapatos negreados.

Que se buscaba —apañuscando su rosario— rabricorto y bigardo,
con la sartén mendiga para freír las preces.

Un Día, Atrás

¡Ah, sí, ahora ni siquiera mi adiós como un elixir!
Esta raíz nupcial en mis deseos;
este viento de sal desde mi enojo.
Probablemente espero.

Y todavía la ausencia con su lila torcedura en las tinieblas;
y su vacío dolor morando adentro.

De tres maneras cuando el destino en la edad enflecha.
De tres maneras y un perdido anhelo, acaso.

Si mi propio decir concibe casi loco,
oh, estruendo solo y definitiva aventura para el drama.

Pienso entrar en mis canales y salir después como excelente,
aunque me embista la hondura, cavilando.

Para qué equivocarte apacible pavesa, tan temprano,
y abolirte monocorde en el relámpago!

Que estoy en el eterno día y palpo mi acogida;
y un silencio va, o tal vez enferma en mis palabras.

¡Ah, sí, probablemente espero!

Oreo

para Nicol Fasejo

Todo lava,
grísea corriente de agua.

Todo conspira,
oscuros puñales de la ira.

Todo hechiza,
hoyo de la serpiente movediza.

Todo descolora,
ciega nube llovedora.

Todo madruga,
inoportuna presencia de la oruga.

Rv. Cuaderno del Guayas, # 14, Guayaquil, diciembre 1956, p. 12.

Poema en Tres Planos

Cuando todavía mi obstinada lesión continuaba para el prójimo.
Cuando nuestro interrogante, en su extravío, cazaba al paso.
Cuando la novia, desde donde no debía, pecaba de veras.
Cuando los pájaros, en negras manchas, buscaban operar.
Cuando sólo el tácito hombre preparaba los cadáveres.
Cuando el destino quiso ser apenas un quebrado deseo,
logré comprender. Y es que el mismo dolor
nacía en los siete olvidados instrumentos del anhelo.
Pero, ¿con qué voz acápíte a tus puertas, madre?
¿Con qué puñado de luciérnagas en atisbo, insistiendo?

Tal vez un compromiso del monacillo en su reciente afasia.
Tal vez la raicilla de mi sangre en la sagrada palabra.
Tal vez el grito reencarnado esperando la violenta blasfemia.
Tal vez la escaramuza del albañil en su torpeza de altares.
Tal vez los cuantitativos domingos dentro las vacaciones de la eucaristía.
Tal vez lo metafísico de nuestra oració ingresando en la academia.
Tal vez todo eso me hizo amar hondamente, porque
a Jesús los moscardones le segufan velando desde antaño.
Pero, ¿con qué lanzada en el costado ayudándole a morir?
¿Con qué ósculo, de espalda en la faz, para su lasitud?

A esa hora, detrás y en asecho, el puñal cubriéndose de odio.
A esa hora el enojado caballo tratando de cocear.
A esa hora el astuto carnicero portando la quijada del lobo.
A esa hora el can tratando de morder su propia rabadilla.
A esa hora la palabra malévola concitando a los hombres.
A esa hora ya todos habíamos renegado, porque
el monje no podía definir bajo su propia axila, como ayer.
Pero ¿con qué alcarrazas para saciar la intensa sed, siquiera?
¿Con qué ocultas llaves para lograr abrir sus propias vértebras?

Susurro y Son de un Niño

Un niño que se entrega en alhucema.
Desnudo en su perfil y en su camisa.
Un niño.

El bienvenido que regala risas. El bienvenido.
El de bañada transparencia rosa,
que una esperanza mar pintan sus ojos.
Ya se queda extasiado con la brisa,
y hay intentos de amor en sus miradas.
Acaso de la vida nada sabe.
Su llanto primerizo fue en el alba.
Busca un incierto espacio que navega. Lo busca.
Todo su nacarino cuerpo en movedura.
Para vestir su corazón, la primavera.
Para bañar su piel, una alborada.
Miradlo! que está durmiendo en orto.
Un lucero que quema petulancias!

Un niño que lo escoltan sus juguetes.
Mojado a medianoche, entre gemidos.
Un niño.

Pronto su procesión nocturna con arcángeles.
Sus blancos pies en ritmo con su risa.
Se regala y regala monerías. Se regala
porque posa en amor la golondrina!
Ataviado, enciende su pasión en vuelos.
Hay un diente que asoma amanecido.
Lo toco y apenas es un pétalo. Lo toco.
Ya lo confunde un solo beso solitario.
Ya lo confunde un solo beso.
Es mimoso que entraña sus voluntos.
Un ostento sus labios sonrosados.

Un niño que lo limpian sus aceites.
Dormido boca abajo, en escaarpines.
Un niño.
Tiene gemidos de metal limado. Tiene gemidos.
Sus cabellos sin fecha, bate el viento.
Lleva rizos caídos en dorado.
Cuando se baña en sol, el oro quema.
En blanco puro lo envuelven sus pañales.
Se da como la luz para la piedra oscura.
Agrupa sus propios sueños azulados.
Tal vez sus inquietudes las parcela.
Que su dolor lo mitiga con su llanto.
Alguien lo va mimando entre sus senos. Alguien.
Raptarlo quieren, muy quedo, las estrellas!

Un niño que se corta en la esperanza.
Embriagado de leche, en biberones.
Un niño.

El bienquerido que se da en exceso. El bienquerido.
El que aún no atina a confitar la vida.
Trae rubíes que enciende en sus mejillas.
Sus zafiros de gracia, en demasía.
Tienta las alas de su propio anhelo. Tienta.
Es albura de carne en plenitudes!
Pronto la sal cernida entre sus labios.
De pronto, un nombre viene: Paulo Amado.
Algo dice. Lo dice entrecortado,
con frescor de su canto que madruga.
Se desperaza si lo besa el viento. Se despereza.
Está en su brizo de oro, resalado!

Un niño que se entrega en alhucema.
Desnudo en su perfil y en su camisa.
Un niño.

CABALLO EN DESNUDO

Se viene el caballo!
Y a galope ha entrado de lleno en la pampa.
En la pampa.

Se marcha el caballo!
Y a galope pasó desafiante la raya.
La raya.

Se aleja el caballo!
Y a galope, resuelto, se mete en el viento.
En el viento.

El caballo en su galucha!

Y el caballo.
Qué caballo!

Que por inagotables pajonales pasa agitado.
Agitado pasa.

Que por empolvados derroteros pasa agitado.
Agitado pasa.

Que por inertes lavajos pasa agitado.
Agitado pasa.

El caballo pasa chúcaro!

Y el caballo.
Mi caballo!

Terrible el caballo a la estrella mira.
La mira el caballo.

Terrible el caballo al pájaro acosa.
Lo acosa el caballo.

Terrible el caballo al trueno, porfía.
Lo porfía el caballo.

El caballo en petulancia!

Y el caballo.
Qué caballo!

Cómo se enjoya con tanta presencia desmedida!
Y relinchando...

Cómo se enjoya cuando torvo abandona la ca-
(balleriza!

Y relinchando...

Cómo se enoja con tanta arrogancia en su
(descuello!

Y relinchando.

El caballo desparado!

Y el caballo.
Qué caballo.

Ya el caballo pasa invicto y en sus nervios.
El caballo, sacudido.

Ya el caballo pasa invicto y en su aliento.
El caballo, respirando.

Ya el caballo pasa invicto y en sus cascos
El caballo, indomado.

El caballo dio su arranque!

Y el caballo.
Qué caballo!

Mientras salta el caballo regalando su alegría.
Cómo alegra!.

Mientras salta, el caballo huracanado en su porfía.
Cómo arrecia!

Mientras salta, el caballo libertado de los muros
Cómo arranca!

El caballo salva abismos!

Y el caballo.
Qué caballo!

Cómo trota y nos sitúa ante la muerte!
Ante la muerte.

Cómo trota y nos lleva en su estampido!
En su estampido.

Cómo trota y nos abandona al ennecciarse!
Al ennecciarse.

El caballo va en trotada!

Y el caballo.
Qué caballo!.

De pronto en sus sienes le rondan las mariposas.
Y a entrepaso, a entrepaso.

De pronto en sus crines le golpea la primera luz.
Y a entrepaso, a entrepaso.

De pronto en su cola le besuca el oreo
Y a entrepaso, a entrepaso.

El caballo crea un ritmo!

Y el caballo.
Qué caballo!

Se dispara incontenible cuando agita su locura
El caballo rompe cinchas!

Se dispara incontenible cuando escarba entre
El caballo muerde vientos! (riscos)

Se dispara incontenible cuando pasa los vacíos
El caballo va borrado!

El caballo en su locura!

Y el caballo.
Qué caballo!

Arre! Es el alba que ha fijado su figura.
El caballo pasa un susto!

Arre! Es el meridiano que ha fijado su figura.
El caballo está en dibujo!

Arre! Es el crepúsculo que ha fijado su figura.
El caballo viste sombras!

El caballo ve su estampa!

Y el caballo.
Qué caballo!

Va avisgado y en carrera hacia ignotos horizontes.
El caballo entre horizontes.

Va avisgado y en carrera, llamativo con sus bríos
El caballo va brioso.

Va avisgado y en carrera, resistiéndose a la brida
El caballo ve ronzales.

El caballo vive su ímpetu!

Y el caballo.
Qué caballo!

Cómo pasa desmedido de su límite!
Es que pasa.

Cómo bate su atropello ante la meta!
Es que bate.

Cómo olvida, ya reñido, a su palafrenero!
Es que olvida.

El caballo corcoveando!

Y el caballo.
Qué caballo!

Ya comienza a impacientarse demostrando su
(lujuria.
El caballo en el pecado.

Ya consigue sus deseos en el heno que remuerde.
El caballo en la esperanza.

Ya sacude polvaredas en huídas necesarias.
El caballo en amorfos.

El caballo traza rutas!

Y el caballo.
Qué caballo!

Que se pinta de colores madrugados que lo
(escoltan
El caballo con su pinta.

Que se viste de rocíos nocturnales que lo escoltan.
El caballo va rociado.

Que se baña placentero en sus ríos que lo escoltan
El caballo va mojado.

El caballo platanero!

Y el caballo.
Qué caballo!

Va furente en la llanada y desbocado.
En la llanada va el caballo.

Va furente en lontananza y desbocado .
En lontananza va el caballo.

Va furente en el yermo y desbocado
En el yermo va el caballo.

El caballo se dispara!

Y el caballo
Qué caballo!

Que pienso verlo pasar sobre sus alas.
Que viene en vuelo!

Que pienso verlo correr sin sus arreos.
Que pasa en cuero!

Que pienso verlo en celo por la hembra.
Que trae su yegua!

El caballo va movido!

Y el caballo
Qué caballo!

Va trayendo encabritado un violento frenesí para
(su vida)
Va trayendo.

Va cuidando a la yegua con marcada petulancia.
Va cuidando.

Va llegando impacientado en su búsqueda de
(pienso)
Va llegando.

El caballo llega íngrimo!

Y el caballo.
Qué caballo!

Ata, que por andar azaroso en sus huídas puede
(morir)
Qué lo enfreno!

Ata, que por desobedecer al suicida jinete puede
(morir)
Qué lo domo!

Ata, que por salir a gozar en el amor puede morir.
Que lo encierro!

El caballo pide tregua!

Y el caballo
El caballo!

No, ya el caballo ya no corre.
El caballo dio sus piernas.

No, ya el caballo no mastica.
El caballo dio sus dientes.

No, ya el caballo queda inerte.
El caballo dio sus riendas.

El caballo en su finito!

Y el caballo
Fue caballo!

Hay silencio en los cencerros.
Para llorarte caballo, las campánulas revientan.
Para llorarte!

Ya se enlutan los caminos.
Para llorarte caballo un trinado con sus pájaros.
Para llorarte.

Se han callado las cigarras
Para llorarte caballo el gemido de las quenas.
Para llorarte.

El caballo para llorarlo.
Para llorarlo, el caballo!

Concurso Ismael Pérez Pazmiño, Diario El Universo, Guayaquil,
16 de Septiembre 1959.

Los Aguinaldos

1

Pelafustán y cunero
Soñó que hacía de copero
Cero

2

Requiebra el ángel neblino
Que lo embiste un astifino
Sino

3

Quiso de un orto en su día
Antes pujó su porfía
Manía

4

Tiplisonante gastada
Le tuvo celos la ahorcada
Risotada

5

Trajo cisnes del Caístro
Da semínimas el sistro
Registro

6

Cantó corto el estornino
Encruelecido el felino
Tino

7

Vino remusgo a la encina
Toda nefaria la ondina
Bolina

8

Cewnaba sólo garbones
Sin merienda los bribones
Ritones

9

Pantuflos usó de día
Los espío la celosía
Bigardía

10

Cielo de luna agudona
Muévedo de la mujerona
Remolona

11

Llegó inconfeso el rencor
Aspaventero un señor
Terror

12

Niega la piedra orejeada
Con la estantigua pelada
Alelada

13

Vendajes tuvo la herida
Frenesí del parricida
Deicida

14

Pintarrajos de noveles
A tutiplén los pinceles
Leles

15

Cojitranco con botines
Lo vi pisando adoquines
Espolines

16

Seca que causa el estío
Sales nos brinda el trapío
Desconfío

17

Cae aguanieve y me explico
Hubo nevazo en el pico
Simplifico

18

Ebrioso púsole el vino
Agua que lava su sino
Empino

19

Detrás un tejemaneje
Ya el santurrón por el eje
Teje

20

Dolor que está consuntivo
Diametral de lo cautivo
Esquivo

21

Y abrió mercados de fojas
Lo administraron las cojas
Congojas

22

Redrojo que vi lanero
Obstancia del manijero
Espero

23

Camina siempre de prisa
Más imprudente en la misa
Improvisa

24

Pasó dudoso el pupilo
Mi curatela le alquilo
Vigilo

25

Llegó a Prelada y barría
La gazapina le hería
Simonia

SEPELIO DEL PAPAGAYO K

A José María Eguren

En la loma de los limoneros
ochenta y siete papagayos lo enterraron.
Yo también.

Por caminos torcidos de maizales secos,
con inquietadores asobios lejanos.
Yo también.

Entre ramas marchitas de jobos, caídas;
y el óxido cargado de la tarde.
Yo también.

Con la preñez clandestina de cabras morenas,
y el parpar de unos patos montunos.
Yo también.

En la loma de los limoneros
ochenta y siete papagayos lo lloraron.
Yo también.

Bajo una llovizna mojando, angustiada.
Oyendo chirridos de grillos saltones.
Yo también.

Mientras los caloyos huían, atontados;
y un rano, reviejo, miraba tristón.
Yo también.

Entre lohumazos de los pajonales
y el mujido fúnebre de un buey.
Yo también.

Desde la loma de los limoneros
ochenta y siete papagayos regresaron.
Yo también.

Con el vientecillo que esconde la siembra.
Por entre senderos que abrió el leñador.
Yo también.

Trayendo el silencio del asno paciente.
Brindando hospedaje a un hondo pesar.
Yo también.

Con espinaduras de los cardoncillos.
Un guabo tendido en sombra negral.
Yo también.

A la loma de los limoneros
ochenta y siete papagayos van los martes.
Yo también.

PARA EL AGUA, UNA CANCION

Esta agua cantarina cuando fluye
Que trajo el enigmático silbo de la víbora
y el alegrón de las nacidas plantas
Agua, la pavorosa en sus desmanes
La que vemos sombrearse con la noche
La que a veces el trueno le acompaña.
Bienvenida en el ala de una golondrina
y en la entrega total que dan las nubes
Agua montuna viviendo su desnudo
Esa toda un encanto en el reflujo
La que trajo recados de los cielos
En aguazales, alojada
Agua de cernidillos madrugados
La que avivó las prematuras frutas
Plácida, verdemar en alborada
Esa agua que en el salto es embeleso
Ese poema líquido: el agua!

Cuando hay mucho ventear, el agua encanta
Agua, la dormitada en los regajos
Vivida en todas las almacías
La que mojó al pájaro andariego
Esa de chaparrón inesperado
Retadora constante de las llamas
Ambicionada en sequedades
Agua que busca la cansada bestia
Bebida en un largor de caminatas
y en la sed del que espera
Agua infantina saltando en surtidores
Asustadiza en la laguna ajena
La que cae de la nube peligrosa
La que a veces se oculta entre las hierbas
Agua límpida, celosa de su gracia
Venturosa y silente en la hondonada
Esa agua que la espera el golondrino
Ese poema líquido: el agua!

La que enterró secretos en la arena
Que Afrodita tentara en su pecado
Inmaculada, caída desde el cielo
La que robaron los vientos rufianescos
Esa que la tormenta ha trasnochado
Agua, la soledosa en los aljibes
Demoniada si viola su frontera

La que marco un límite redondo
Que la usa el jardín en regaderas
La que armoniosa corre por los ríos
La que en las playas guitonea
Lavadora de cielos con borrasca
Que va en huía, agua ciega
La que dio el Permeso, toda soplo
Un rijo en los floreros
Esa agua que enseñó su transparencia
Ese poema líquido: el agua!

Agua que en su soltura es deliriosa
Que la pintan celajes ignorados
Ilusoria en el hondo de los mares
En el remanso de un olvido
Agua que muere en el pequeño estero
y que regresa en pleamar de aguas
Amación en el baño del beaterio
Un insecto en los sembrados
La que segó la vida de Alfonsina
La que a Juana mojó con su fragancia
Agua que llega al musgo y lo reanima
Bulliciosa y silente en su desplante
Dentro del maremoto es una rabia
La que a veces salpica sin quererlo
Que la tiene el santuario, la sagrada
Esa agua prisionera en la represa
Ese poema líquido: el agua!

Agua, graciosidad del arroyuelo
En agua nieve una frescura
La que sórdida se entrega en la maraña
De la vaguada, seguidora
Pasajera en los vientos sin corceles
Que en amor y en quietud esconde el lago
Esa que en su furor formó las trombas
Retadora de proras en intentos
La que hospedan las nubes alunadas
La que llevan las cuencas a los mares
Esa agua perfumada en la floresta
que la guarda en su búcaro el hornero
Agua, la que no sabe su derivo

REQUIEM POR AURORA

Aurora, Hermana aónide,
todos lloran tu ausencia:
el río enardecido buscando libertarse,
los rubios tripulantes de la noche,
el árbol que dio frutos por merced de tus versos

Aurora, Hermana estrella,
todos lloran tu ausencia:
la reseda de Egipto en sus perfumes,
la confidente piedra herida,
la relumbrosa noche, noche espléndida

Aurora, Hermana albura,
todos lloran tu ausencia:
El sibilante crótalo en hechizo,
los peces hospedados en las redes,
el jilguero que amanece en tu ventana

Aurora, Hermana golondrina,
todos lloran tu ausencia:
El moreno cocuyo luminoso,
el colibrí en ronda a los néctares,
la novia mariposa que se entrega

Aurora, Hermana flauta,
todos lloran tu ausencia:
El rondador melódico en el páramo,
la rosa desmayándose en sus pétalos,
la guitarra despierta en serenatas.

Aurora, Hermana vuelo,
todos lloran tu ausencia:
El relámpago que pasa malcontento,
el alba en su intento de copiarte,
la llovizna bañándose en el viento

Aurora, Hermana antorcha,
todos lloran tu ausencia:
El pebetero de tus ilusiones,
el mismo amor que espera tantas cosas,
la hornachuela de la fiera

Aurora, hermana música,
todos lloran tu ausencia:
La soledad del leñador en la espesura,
el tardecir que invade con su luto,
el frémito del viento que te llega

La de mar ataviada con sus ondas
La que viaja arrollando las ramizas
Que se quedó en su descenso, aislada
Esa agua, refrigerio en el botijo
Ese poema líquido: el agua!

Agua, la que bebimos en la aguada
Juguetona a ratos con la brisa
El ansiar de los ángeles tachados
En aguaviento va en derrota
La ruidosa que corre, agua undísona
Ella, la narcisista enamorada
Que la trae embudada el torbellino
Retraída en las cuevas del espacio
Esa que ondula el viento con sus besos
Desmandada, fujeteando en los océanos
Toda sucia que vive en el cilanco
Agua niña, agua púber, agua anciana
desde carnestolendas, disparada
Agua de lo alto que emigró de los heleros
Cristalina en las fuentes emboscadas
Esa agua que se filtra de la roca
Ese poema líquido: el agua!

Agua de bañadero, allá en la selva,
que la fiera brindó en la sed del monje
Agua presagio ante los pies desnudos
Sonorosa en todas las cascadas
Una ondina mojando las besanas
Cuando ahoga el escollo, decidora
Esa agua bautismal en los milenios
que el Jordán la revive con sus mitos
La que anegando construyó el pantano
La que la virazón pone agitada
Maravilla del propio frailecido!
Agua dulce, cuna de algas
Esa que pinta el iris en los cielos
Que se inquieta y retoza en el oleaje
En nívea gota es una gema
Agua, la que brotó de lo profundo
Ese poema líquido: el agua!

Aurora, Hermana ritmo,
todos lloran tu ausencia:
El propio fuego ardiendo,
la frescura del agua en su remanso,
el albelo que viene del lucero

Aurora, Hermana lirio,
todos lloran tu ausencia:
Los ignotos peñascos,
la necia sinfonía de la ola,
el velamen ahogado en la distancia

Aurora, Hermana brisa,
todos lloran tu ausencia:
Llora **La Casa en Ruinas**,
llora **Estroncio 90**,
lloran seis, los que te aman

Aurora, Hermana poema,
todos lloran tu ausencia:
Los Hermes, Singulus, Proteo,
las rosamarinas rosas que,
tardío, stoy dejando en tu sueño

Aurora, hermana llama,
todos lloran tu ausencia:
El sitibungo lobo oculto,
la terneza del impúbero Asfodelo,
el mar salobre con sus retumbancias

Aurora, Hermana sistro,
todos lloran tu ausencia:
La ignívoma montaña en su locura,
La Juana de Oro que meció tu cuna,
las jazmíneas, angustiadas

Aurora, Hermana incienso,
todos lloran tu ausencia:
La media noche que te despedía,
la luz muriente en tu lamparilla,
los ojos mansos del Crucificado

Aurora, infinidad de las auroras!
Cómo engasto tu nombre en el recuerdo!
Dejo un 12 ennegrecido para el tiempo
abrid en silencio la ventana,
vendrá tu media noche con una lluvia de luceros!

MILAGRERIA

A Aurora Estrada y Ayala, compañera
en la cruzada de una Nueva Poesía.

1

Abrid la selva abstracta. Insisto
Me inquieta la barbulla de los pájaros
El buey seguía rumiando lo mentido de la oruga

2

Perforo hacia lo hondo en lo profundo
El agua salta, corre, danza. Intensa, ríe
Relanzando llegaron las nubadas

3

Tal vez la flor abierta, clamorea
Al encante la venta de macetas
Tabú fue el perfume desde entonces

4

Otro mutismo largo tuvo el hombre
Otra alegría clave el pez sangriento
Había un espeluzno en los océanos

5

Presto, lavad al viento, hermano verso
Eterniza la herida en el poema
Era un llamar a Osián como una espera

6

Ese turbión de llama que me quema
Esa remaneciente cosa, cosa impía
En ambigü el sinsabor de los venenos

7

Pensad que es en domingo la partida
Arrumba un hondo aflato ya caído
Odio a la media noche que la roba

8

Esta vez la cosecha fue tan poca
Para el torvo que espera no llegaron las uvas
Manos! las segadoras de los zarazos frutos

9

Visten sandalias toscas los seráficos
Los pies de un lobo tata en travesía
Fra Angélico, grave, pintaba el colorido

10

Ese mirar agudo de la cita
Un alampar por celos en la amasía
Meninos, cerner los secretos de la alcoba

11

Le di mi fe al ángel infelice
Un algo de alegría al pez nostálgico
Extático un misacantano, de rodillas

12

Ahogaron a los lotos, malandanzas
Los meñiques del viento, zambullidos
En vuelo de rencor van colibríes

Rv. Cuaderno del Guayas # 24-25, Guayaquil, abril 1968, p. 14.

EL INFORTUNADO

Alguien viene cortándose a sí mismo
con sus manos sin guantes y un dedo
que ha podido alquilarlo.

Alguien viene sin saber que tenía, apenas,
sólo los maxilares y la escápula.

Y hasta no comprenderse,
con su misma risa última, sigue.
Le importa poco sus muchos monosílabos,
y la duplicación de sus sueños transeúntes.
No ve el naufragar del mes apetecido.
Le sabe a venganza de luceros
su primera búsqueda en sus ojos.
Si apenas ha comprendido que bien
puede darle sus dos manos la vida.
Pero viene recortándose a sí mismo.
Su remordimiento es igual al agua pecadora
que derramó el ángel en su infidelidad.
Asimismo es aquello que pudo o quiso ser,
de no tener dentadura durante la cena,
para poder estrangularnos.

También otro capricho que no pudo
lavar ayer, le está sobrenadando.
Ya puede esesperarlo su osamenta,
en una esquina incierta,
o en su vaso de dolor que desayuna.

Eso es lo que sus mismos pasos lo acobardan
y le hace pensar en la nostalgia inalcanzable.
Por eso, su ración de alegría
como una almendra triturada, solloza largo.
Puede su entrega ser una
lección más en su día de penas.
Puede ser como la luciérnaga ya muerta,
o como una limosna ahogada en el llanto.

Aquello de sus interiores deseos
que la muerte apolilla,
le molesta como una herida anciana.
Le hace olvidar que usó un día, una corbata
pintada con un faisán dormido.
Verdad que nunca tuvo una parcela siquiera
de un algo más y más, y otro algo;
pero su duda le lleva hacia una alcancía
huésped de una iglesia olvidada.
Ese es el préstamo de su trajinar,
solicitado aún cuando sus pies se desnudan.
Y siempre, como una guirnalda arrancada, sigue.

Por un jamás de su alarido,
o por un asiento en la solitaria vereda,
se disgrega en cuclillas.
Eso mismo lo sabe bien en sus caídas.

En cada intento,
herido está como una pavesa a destiempo.
Que ya sólo puede ver sus zapatos apenados
viajando en los atardeceres.
Ya sólo un silencio sin piernas,
sobre su misma soledad, expone.

Y siempre tentado a ser
un ajedrez sin rey ni reina.
Más que eso, furtivamente, la vida
lo está pisando a diario.
Tal vez igual a la mariposa, ¡en un alfilerazo!

Rv. Cuaderno del Guayas # 30-31, Guayaquil, noviembre 27,
1969, p. 28.

Esto de que Todo Puede Venir

A NICANOR PARRA,
en su visita a GUAYAQUIL

Todo puede venir mucho antes
de rascarnos los pies, una mañana
Así vino el zapato que dejó
en el pulgar un callo
La carcajada de un cura pornográfico,
desde un confesonario
El jugo de verdinas naranjas,
para un purgar de urgencia
Todo puede venir mucho antes
Y siempre, como las cosquillas
del agua en menopausia
Como el hernioso en su hermosura
Como la mirada de un pollo de tres libras,
expuesto ante las brasas
Comienza ya la vida a rajarse por sus nalgas
Pero, es cosa que me inquieta,
zurcir mis dos bolsillos
con una piel de iguana
Después, a limpiarnos el cabello,
pasándonos un peine,
si sentimos que nos pica
un piojo trasnochado

Cuaderno del Guayas # 32-33, Guayaquil, mayo 1970, p. 33

TERCERA ETAPA:

1972 - 1992

EL REGRESO

Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Guayaquil, 1973

Incluye los poemas:

- Me identifico
- El regreso
- Homenaje a Manta
- Todo un pasado

POEMAS DE HUGO MAYO.

**Colección Letras del Ecuador Dirigida por Rafael Díaz Ycaza.
Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Guayaquil, 1976**

Incluye los poemas:

- Me identifico
- Umbral del náufrago
- Buscando una escafandra
- Intento de la extrañeza
- Las tres cabezas
- Aperitivo fatal
- Todo puede venir
- Aquí, mi perro
- Los amuletos
- Los aguinaldos
- Estampa del descamisado
- Poema en tres planos
- Un día, atrás
- Para el agua, una canción
- Susurro y son de un niño
- Hechicería rural
- Biblioteca de mi pueblo
- Párroco a pie
- El jardín de noviembre
- La noche de las estrellas

- Mercado de mujeres
- Amorosa palomera
- Partida de defunción
- Milagrería
- Hierbabuena para el chacarero
- Sepelio del papagayo K
- Estamos en la ciudad
- Definitivamente
- Cineo, el labrador
- Relato por televisión
- Canto al montubio
- Loa al montubio
- Tigelino
- Poema en Manta
- El regreso
- Homenaje a Manta
- Todo un pasado
- Lápida en la tumba de Aurora
- Poema del hombre en el caos
- Presencia del demente
- Prematura ratería
- El zaguán de aluminio
- El reloj y la partida
- Un ángulo en la vida
- El otoño de los misterios
- Desiree Lubowska

- Panorama X-79
- No quiero ver el tiempo
- A nadie le interesa
- La extraña garúa
- Un fuego de repente
- Espacio en el vacío
- Lo inconsolable
- El sueño intraducible
- Poema sin retorno
- Para lavar en océano
- Desnivel 1
- Desnivel 2
- Desnivel 3
- Caballo en desnudo
- El revés iluminado
- Regalo mi muerte

YO LA PARCA Y EL TELEFONO

Pienso en las definitivas huellas
que marcaron la derrota
Del presentimiento del suicida
puede venir la atorada palabra
Así espero la risa de la muerte
I vuelvo atrás como si me retratara
Tal vez el malestar de un día apestado
quiere matar la vida
I hay cadáveres dormidos
en la luz insistente
cuando el silencio regala su descanso
Busco el minuto de los interrogantes
Quiero robar el viento simulado
que viste de payaso
A veces creo que primero
es el día comenzado
que la hora acostada
Si me detengo atropello
las siete maldiciones
Pienso en el viaje de la piedra
en las extrañas aguas
Oigo que la nada tiene cosas adentro
Bien podría la noticia
quedarse olvidada en media calle
Después el teléfono
quiere ser apóstol emigrante
y todopoderoso

ESTACIONES DE UN VIAJE

I fui al medio día de la tierra
El sol quiso darme su ardencia
El incierto minuto un viento de mensaje

Escuché a la vida en su atropello
Una alegría de lluvia me llegaba
Un reventar de espigas en la siembra

Otra tarde cambió el horizonte
Solté en la espesura mis anhelos
En el poblado la luz lloraba de cansancio

Regalaba la abuela ermita campaneos
Un país de guacamayos y serpientes
se borraba con humos de milenios

Sombras de un ayer en el camino
Filas de viejos ceibos me miraban
El silencio quiso decirme su palabra

Rumiaba el ganado su nostalgia
Orquestaban los pájaros tenores
El agua de mi río ganaba la distancia

Un mar hirviendo reventaba
Vi lejanos países en visita
Gaviotas revoleando Marineros tatuados

Casi lo mismo fue el regreso
Se buscaban los pueblos en la aurora
Mis cansadas alpargatas pisaron un recuerdo

SABADO SIN DIOS

Nos llega la viudez
de una canción desnuda
Si llueve
cojea el sol entre triángulos
Para el llanto de la ausencia
un apagón a tiempo
es un alivio
I eso que me golpea atrás
y huele a sábado sin Dios
se hospitaliza
Los pastores madrugan
Las cabras se embriagan de rocío
Madura la aceituna en una cena
Otras veces
esconde sus pupilas el olivo
I ríen los impúdicos momentos
Querer podar la luz arriba
es un engaño desmedido
Busco el nido de la aurora
Pica el pequeño picaflor
en las peonías
El amargor de la muerte se ensortija
Deja el viento herido su secreto
I apenas son tres horas

Cuaderno del Guayas # 44, Guayaquil, 1977, p. 100.

SALDO DEMENTE

Grito en ángulo
y al obscuro abecedario
estoy buscando
Ganas tengo
de una tristeza
mirada en un espejo
I aunque soy el primero
en el reparto
me hundo en el olvido
A veces van las piernas
en su ataúd de musgos
Otro soy yo mismo en el relámpago
pero quemo la piedra extraña
con mis párpados
como una turbulencia voy y grito.

Cuaderno del Guayas # 44, Guayaquil, 1977, pp. 100-101.

A NADIE LE INTERESA

La soledad en que habito,
es igual a un corazón cazado a tiros,
después de una tormenta
Si nada de ésto importa,
siempre en las noches río,
como la muerte,
frente a un zaguán cerrado
Puede dejarme un precipicio,
el sitio que se esconde
Para evitarlo,
pongo mi sombra en ángulo
Pero, a nadie le interesa
si me tropiezo con la vida,
la víspera de un viaje

Cuaderno del Guayas # 46, Guayaquil, enero 1981, p. 76.

POEMA PARA UN DISCO

La sombra de mi sombra me persigue
Con poemas de Neruda y de Vallejo
despierto el corazón cuando amanece

Alfa soy en los muelles de la espera
La lluvia de mi cielo me bautiza
Como el caimán enamorado intento

Busco las siete lunas del suicidio
y apago en mi ventana la esperanza
Tengo citas secretas con mis versos

Marco el punto y coma de mi vida
Me negué hospedar una ironía
y tallo en palisandro mi figura

Botero en los lagos de la duda
a mansalva ahogo mi cumpleaños
Me alimenta la espiga de mis sueños

El novio de la noche sigo siendo
En mi mantel tendido para cenas
poemas de Neruda y de Vallejo

INSTANTE Y ECO DE LO EXTRAÑO

*Fue el sol calentando una jornada
y a un evadido gozo en turno
Desde el instante
la noche pintaba estrellas
y dialogó con la tiniebla
Las manos de Dios golpeaban el olvido
Gestos de la vida recuerdos viudos
disparaban la canción tardía
Semioscuro el cielo espantapájaros
Grande el sacudón de los vejámenes
para las aguas mudas
Y hubo el extraño saludo de la aurora
Pero dormitaban las ramillas de la ausencia
y ese decir de insultos
cuando la vida comenzó a peinarse.
Para engañarnos después de los quebrantos
los ojos del suicida
Refugio de sospechas ya maduras
esta es la noche de cerradas puertas
Sí, esta es la noche
Lejos capitanes de infinito
invaden con la lluvia.*

TODO LO QUE SOY

*Soy delfín en los mares de la espera
Mi obscena careta agoniza
tiene la piel madura
Si la ato a las dos sílabas del miedo
la oración es un silencio
Veo pedazos de tiempos insepultos
en las horas que vienen madrugadas
Y sé que no pude robar una sonrisa
Que llevo en mis bolsillos
monedas de inquietudes
Que mis pies vestidos de sandalias
pisaron la esperanza
Y regañé muchas veces al destino
Y oculté en la tiniebla desolada
mis propias iniciales
El agua que me baña me lastima
-El agua es el refugio de mi huída-
Y aunque me niego en pleno día
un absurdo recado me limita
Habito en la caída del relámpago
y almaceno la lluvia*

EN TRES PARCELAS

1

*Nací en madrugada casi oculto
A mi sombra le di mi nombre cierto
Por desayuno un calentado padre nuestro*

2

*El rasguño de un viento me detuvo
En arretrato robé la vida joven
y abrí la puerta falsa del silencio*

3

*Me ciega la luz que viene de los tiempos
Grabé soñando la tos zurcida de la muerte
Llevo penumbras de angustias en mis redes*

**Rv. Uso de la Palabra # 4. Universidad Técnica de babahoyo, El Taller
editores, Babahoyo, 1981, p. 15.**

MAGIA DE UN FINAL

*Hay que me mide el sol
parpadea el secreto de la muerte
Y abro mi parcela de recuerdos
y espero con cojera
el candado sin llave de la abuela
No hay cero entre comillas
No hay ese abstracto de mañanas
Pero no y sí en pentagrama
Con el azul absurdo inquiero
el silencio despierto
El llanto de los árboles esquiva
De puntillas la noche sin pétalos
Y se editan los resquicios en la aurora
Y está la huella del quemado dentro del fuego
Siento los pisotones de la angustia
Pero al azar resbalo
Y ahí desmayo de versos
en mi encierro.*

Rv. *Uso de la Palabra* # 4. Universidad Técnica de Babahoyo, El Taller editores, Babahoyo, 1981, p. 15.

A MANERA DE ELOGIO

Palabras a un nadador

*El agua tenía color de cielo extraño
Era niña No había pecado
en espera de verse poseída*

*Maravilla sin límites
burbujas de agua caída
te saludan!*

*Ciclón golpeando
Tú en los océanos en los mares
en los ríos*

*Diestro Señor
Cómo rompes el agua
el agua que te invita
acostarse sobre ella*

*Motor sin riendas
Cuando nadas ondas
de espumas dulce o salada
forman tus pies y manos
Pez blanco rubio y moreno
no hay distancia distante
si te lanzas a conquistar la gloria!*

*La natación robó tu nombre
locura loca
Te ví una noche
deslizarte con coraje sobre el agua
Te acompañaba algo de tu pasado
y endemoniados aplaudieron los fanáticos
tus formas:
sobre la espalda
sobre el flanco
sobre el pecho*

*Enciende invencible flotador!
Ya es hora
Busca en marca de 100 metros
grabar tu nombre*

*Gran señor de las aguas
Tu andarivel la maroma
es camino de triunfo o de derrota
Rompe todos los record Rompe
y amarra el tiempo Amarra sus minutos
sus segundos y hasta sus mismos décimos*

*Competir es consigna
Tras de ti
nadan...
nadan...
nadan...
los otros*

*Diríase un resuello
resuelto ganaste entre ¡Vitores!
los 800
los 1.500
Lobo de las Piscinas
Signo de una grandeza
Te engendraron las aguas
Para tu pecho de oro es la medalla!*

*Tu estrella te golpea
Cada año que viene
recordará tu nombre
expondrá tus hazañas!*

"La poesía en el IV Mundial de Natación", Guayaquil, julio 1982, p. 33.

EL ZAGUAN DE ALUMINIO.

Colección Libros para el Pueblo, Casa de la cultura, Núcleo del guayas,

Guayaquil, 1982

Incluye los poemas:

- El zaguán de aluminio
- Mediodía
- Fluvial
- El farol de medianoche
- El dolor
- Pretérta
- Otro golpe
- Cortos metrajes
- Visión de esquina
- Cuatro mangas
- Nocturno celeste
- Bujía polar
- Cinema
- Croquis de abismo
- La vida es un traspié
- La dentadura y el amor
- La tos del cerdo
- La receta fatal
- Poema turbio
- Jesús
- Presencia de la golondrina

- Oración por la muerte de Medardo Angel Silva
- Requiem por Aurora
- Sinfonía interior
- Un desamor en do
- Preludio de un regreso
- Poema encadenado
- Motivo especial
- Para un remedio
- Poema anclado
- Soy
- Poema sin retorno
- Los insomnios
- El desnudo y sus símbolos
- La esperanza
- El recuerdo
- Poema sin pie
- La tarde
- Mural para la risa
- Algo después
- Casi una canción
- El misterio azul
- Instante y eco de lo extraño
- Discado directo
- Poema para un disco
- Todo lo que soy
- En tres parcelas
- Magia de un final
- Poema con arrugas

- Aquel corazón que pudo hundirse
- En la almohada de lo inerte
- La alta ola
- Excavaciones en el viento
- El contrapaso enajenado
- Osadía del mar
- Otra es mi risa
- La vida mañana
- Epitomes de la segunda soledad
- Introverso de piedra mármol
- Apenas con dos dedos
- Igual al pez
- Donde se abre el zaguán de aluminio

CHAMARASCA

Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, Guayaquil, 1984

Incluye los poemas:

- Así escribió el silencio
- Sed del inútil fuego
- Adumbrar de la vida
- Noche en el espacio
- Refocilación de un sueño
- Columpio en el agua
- Copio el ojo del tiempo
- Prosodia del desencanto
- Ustorio espejo
- Si la luna escribiera poemas
- En el comienzo de la luz
- Disco rescatado
- Camino a lo esencial
- Patinaje sin luz
- Pluralidad del sobresalto
- Carambola de nudos
- Los oscuros pasos
- Pozo de una mentira
- Si pensamos en azul
- Tiniebla del jinete
- Mensajes de un insepulto
- Otro entre muchos
- Cosas de ayer

- Pesadilla del fusilado
- Los cables fisciformes
- La cometa de los sueños
- Algo televisado
- Herida de cinco sílabas
- Un aluvión de dudas
- Solo en el desvío
- El vino de locuras
- Nostalgia tiene el verso azul
- Estancias de Juan Manuel
- Agujereado y trágico
- Luciérnagas en la hoguera
- Prelusión para un libro que no se publicó
- Lo desnudo de la vida
- Para decirlo sin permiso
- Raudal para recortar
- Yo, la parca y el teléfono
- Sábado sin Dios
- Inquietud del hálito
- La segunda mirada de Dios
- Con la luna dibujada
- Las tres curvas del pecado
- Fábula de la mentirilla
- Condecoración al silencio esencial

El Revés Iluminado

Esta es la primera vez
que el sol ha lamido mis pantuflos
Y algo crece en los gemidos de mi insomnio,
y persiste como la espina en el rosal
Sin embargo soy todo una marchitez;
pero revivo si me humedece un hontanar
Vendado pude llegar a mis antojos
Duermo en las orillas de la vida
Deambulo en un jardín de vientos
Sin rehuir, no me parcelo
Quedo como asilvestrado en un escobo
Con mi silencio medí el recuerdo
y estoy igual a extraña piedra
enterrada en los milenios
Pero lo maravilloso
es el crepúsculo que me rubifica;
las desoladas preguntas que me inquietan
Y hasta ahora nadie dice que me ensimismo,
igual al mar en cada cumpleaños
Me siento un extranjero
en calles de dos vías
A gusto oigo el sonido de mis pasos
en la portezuela de la muerte
Y aunque perdido estoy entre mis sílabas,
nadie logra encontrarme
Esta vez pude relavar mis propias manos
y anidar el pasado con sus risas
Pero me aburro Marcho descalzo,
llevando mi ojo izquierdo en aventura
Navego como una nube al cielo
En cerros de alegrías me sosiego
Si desciendo, busco mi ansiada soledad!

La Lámpara Imposible

A veces
la lámpara imposible
tentando la penumbra
I hierven los suspiros
y una gana sin fin es el dolor
Ya las horas se secan
y el fruto del recuerdo
que naufraga
Los laterales del esfuerzo
y el saludo posible de la estatua
Viernes cuando en verdad
supe de lo desnudo
El tiempo acorralado
y abierta la pregunta
Nada del sueño del delirio
y de los huesos
Después la piedra exiliada
y un candelacho sin entrada

Cuaderno del Guayas # 51, Guayaquil, febrero 1985, p. 42.

El Ojo de Anteayer

Entonces
los saltos del bostezo
y el último ninguno
de puntillas
Mojarme en un segundo
lo escribo frente al agua
Voz única en el quejido
Destiempo de la lágrima
El ojo de anteayer
en la nostalgia
Momento de intentar el insonido
y morder desesperado
Destapo la palabra
y a mi manera el idioma
de la sierpe lo regalo
Herederero desde adentro
de ese entonces
vuelvo a un jornal de llamaradas

Cuaderno del Guayas # 51, Guayaquil, febrero 1985, p. 43.

COLECCION LA ROSA DE PAPEL.

Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, Guayaquil, 1986

Incluye los poemas:

- A veces las estrellas
- En el Vviaje de la luz
- Sombra hipnotizada
- Ese desvelo de substancias
- Camino sobre el silencio
- La noche opuesta
- Otra es mi risa
- La vida en su revés
- Malefonema, la de los ojos sin luz
- Aquella voz de los anuncios
- Si arrumbáramos a un sueño
- Tan solo la figura
- Equidistancia sin sol
- Algo después de enero
- Poema perenne
- Meditación de todo absurdo
- Pared de los misterios
- Retomo a mi sangre
- El ojo de anteayer
- La lámpara imposible
- Desde lo hondo

- Esa ansiedad de entonces
- Prosodia del desencanto
- En el comienzo de la luz
- Guayaquil, ayer i hoy

EL PUÑO EN ALTO (Poesía Revolucionaria)

Impreso en los talleres gráficos de la casa de la Cultura "Benjamín Carrión".

Núcleo del Guayas, en el mes de mayo de 1992.

Incluye los poemas:

- Frente Unico
- Poema de la Revolución (1)
- Poema de la Revolución (2)
- Poema de la Revolución (3)
- Poema de la Revolución (4)
- Poema de la Hora
- Exaltación del Montuvio
- Canto al Montuvio
- El Montubio
- Pueblo de Siglo Nuevo
- Poemas Machos
- Polo Sur
- Tarde de Aldea